DAS SCHÖNBRUNNER SCHLOSSTHEATER

anxa
84-B
26901

AMALTHEA-VERLAG
ZÜRICH · WIEN · LEIPZIG

RIT00843
CHOGRC
$22.50

THEATER UND KULTUR

Herausgegeben unter Mitwirkung von
Hermann Bahr und Hugo Hofmannsthal
von MAX PIRKER

ELFTER BAND

DAS SCHÖNBRUNNER SCHLOSSTHEATER

AMALTHEA-VERLAG
ZÜRICH – WIEN – LEIPZIG

DAGOBERT FREY, KARL KOBALD
und FRANZ HERTERICH

☆

DAS SCHÖNBRUNNER SCHLOSSTHEATER

Herausgegeben von der Direktion
des Burgtheaters in Wien

AMALTHEA-VERLAG
ZÜRICH – WIEN – LEIPZIG

Alle Rechte, auch das der Übersetzung, vorbehalten.
Copyright 1924 by Amalthea-Verlag
Zürich — Wien — Leipzig.
Druck der Offizin der Waldheim-Eberle A. G., Wien.

THEATERGESCHICHTE

VON KARL KOBALD

Als das Schönbrunner Schloßtheater unter Maria Theresia seine Pforten eröffnete, ging eine der glanzvollsten Perioden des Alt-Wiener Theaters ihrem Ende entgegen, die Zeit der barocken Festoper. Unter der Regierung der Habsburger Ferdinand III., Leopold I., Josef I. und Karl VI., die zu den freigebigsten Kunstmäzenen Europas zählten, hatte den Künsten in Wien ein augusteisches Zeitalter geblüht. Die Oper besaß das von Burnacini erbaute prächtige Heim. Auserlesene Komponisten setzten die Verse berühmter Dichter in Musik, phantasievolle Architekten zauberten einen festlichen Rahmen von verschwenderischer Pracht für die Theatervorstellungen, die berühmtesten Sänger, Virtuosen und Musiker Italiens wetteiferten in der vollendeten künstlerischen Ausführung. Die Kaiser selbst widmeten sich mit einer in der Geschichte der europäischen Herrscher seltenen Begeisterung der Musik und dem Theater. Sie waren hochbegabte und gebildete Künstler und Musiker, die sich auch schöpferisch betätigten. So schuf Leopold I. neben zahlreichen kirchlichen und weltlichen Kompositionen eine Reihe von Einlagen für Opern und Ballette und vertonte mehrere deutsche Theatertexte. Über hervorragende musikalische Kenntnisse verfügte Kaiser Josef I., dessen Kompositionen auch besonderes schöpferisches Talent bekundeten. Sein Nachfolger, Karl VI. bestellte den berühmtesten Textdichter Italiens, Apostolo Zeno, zu seinem

Hofpoeten, sein musikalischer Berater und Hofkapellmeister war sein Lehrer J. J. Fux. Kaiser Karl VI., unter dessen Regierung die bedeutendsten Mittel für Theaterbau, Künstlerhonorare, Kostüme, Dekorationen aufgewendet wurden, — eine Theateraufführung unter diesem Herrscher kostete bis 60.000 Gulden — die kaiserliche Hofkapelle zuweilen eine Höhe bis zu 134 Mitgliedern erreichte, studierte die Oper selbst ein und dirigierte sie aus der Partitur. »Es ist schade, daß Eure Majestät kein Virtuose geworden sind«, sagte einst Meister Fux zu dem Kaiser bei der Aufführung der Oper »Elisa« (1729), worauf dieser erwiderte: »Hat nichts zu sagen, hab's halt so besser«. Unter den Mitwirkenden bei diesen Aufführungen spielten neben den Textdichtern und Musikern die Theatralarchitekten die bedeutendste Rolle. Aus der Schule des gewaltigen italienischen Barocks hervorgegangen, lieferten sie als festlichen Rahmen für die Hofbühne Werke einer grandiosen Dekorationskunst. Besonders zwei Künstlerfamilien waren es, denen in jener Zeit die Inszenierung der Festopern anvertraut war, die Burnacini — der berühmteste dieser Familie, jener Lodovico — und die Galli-Bibiena. Von welch gigantischer Größe waren jene Theateraufführungen, die Wien damals erlebte, etwa jene des großen »Roßballettes« und der Festoper »Il pomo d'oro«, die anläßlich der Vermählung Kaiser Leopolds mit der spanischen Prinzessin (1666 und 1667) stattfanden! Es waren Ereignisse, wie man sie nur in besonders begnadeten Zeiten künstlerischer Hochblüte, etwa noch im Theater Calderons, Shakespeares, in den Bayreuther Tagen Richard Wagners erlebte. Hier entlud sich Phantasie in einem Raume grandioser Szenerie, hier jubelten geniale Ergüsse barocker Festlichkeit, hier erklang

HOFSEITE SCHÖNBRUNNS, GEMÄLDE VO
(im Wiener K

ARDO BELOTTO, GENANNT CANALETTO
schen Museum)

die Harmonie eines großen, allgemeinen Kunstwerkes, zu dem neben den Künsten der Architektur, Malerei, Plastik, Musik, darstellenden Kunst alle Elemente der Welt herangezogen wurden.

Neben diesen großen barocken Festaufführungen fanden auch intime Theaterveranstaltungen in den kaiserlichen Schlössern, im Augarten, in Laxenburg, Schönbrunn, Kaiser Ebersdorf, in der Favorita, im kays. Lustorth »Bellaria«, häufig unter Benützung der Parkanlagen, statt. So heißt es in den Angaben des deutschen Textbuches von »La vita nei morsi dei serpenti« (1678): »Zu Anführung des Tanzes in beliebte jene lustbahre Gegend des Kais. Tabor Gartens, allwo 8 in der Form eines Sternes ausgehende Baumreicher Lustwandelgang das Aug in ein Himmel irdisches Aufsehen verzücken«. Unter Kaiser Karl VI., in der Jugendzeit Maria Theresias war besonders die Favorita als Schauplatz für intime Theateraufführungen beliebt. Der im französischen Stil angelegte Garten mit seinen vielen Teichen, Springbrunnen, Statuen ermöglichten großartige, für diesen Ort speziell ausgedachte Schaustellungen. Berühmt war die Aufführung der Oper »Angelica vincitrice di Alcina« von Paviati und Fux am 21. September 1716, wo auf einem über dem Wasser aufgebauten Theater gespielt wurde.

Ebenso wurde im Park von Laxenburg, diesem herrlichen Schauplatz, wie ihn der Hofpoet Amaltheo in seinem »Ciro crescente« feiert, der als die seltenste Vereinigung von Kunst und Natur den wundervollsten weiten Ausblick gewähre, viel Theater gespielt. Die beschnittenen Alleen, die rauschenden Quellen, springenden Brunnen, schönen Bassins, die Statuen der Götter des kaiserlichen Lustgartens dienten gleichsam als

Staffage für die Komödie. Daß auch in Schönbrunn bereits unter den Vorgängern Maria Theresias oft Theateraufführungen stattfanden, meldet der Chronist. So wurden im Parke daselbst Werke von Minato, der auch mehrere Arbeiten für den »Kays. Lustorth Bellaria«, wie »Musica Pittura e Poesia« (1675) und »Chioma di Berennice« lieferte, gespielt: Der »Tempio di Diana in Taurica« (1678), wo die Naturszenerie in der vorgeschriebenen Dekoration geschickt verwendet erscheint, »Giardino con loggie e fontana d'acqua vive. Distinto in tre parti di salita e nell'alto del Contado il tempio« oder die »Tessalischen Zauberinnen (1677) mit den Lustwandelbögen eines Gartens mit Spring-Brönnen, Bildsäulen, Blumen und Frucht-Baum-Geschirren«.

Mit dem Tode des kunstbegeisterten Barockkaisers Karl VI. verstummten zunächst die großen theatralischen Lustbarkeiten und Festlichkeiten, die prunkvollen Festopern und Ballettvorstellungen. Auch die Glanzzeit des Wiener Hanswurst, der Komödianten vom grünen Hute, Stranitzki, Gottfried Prehauser, die Lieblinge des Wiener Theaterpublikums waren, deren geniales Extemporieren zuerst von dem unter offenem Himmel aufgeschlagenen Gerüst aus, dann später im alten Kärntnertortheater Groß und Klein, Adel und Volk ergötzt und belustigt hatten, ging ihrem Ende entgegen. Allüberall herrschte Landestrauer, schwere Kriege bedrängten das Reich, die Theater wurden geschlossen.

Aber nicht lange blieb es so, bald erwachte wieder die Spiellust des Wiener Volkes, neues Theaterleben blühte in der Hauptstadt auf. Bei Hof begannen Musik und Theater in den Vergnügungen wieder einen breiten Raum einzunehmen. Man fing an, in den kaiserlichen Schlössern, in der Burg, in Schön-

brunn, Laxenburg Komödie zu spielen, zu singen, zu musizieren, wenn auch mit beschränkteren Mitteln, so doch mit nicht geringerer Freude als unter Maria Theresias kunstfreundlichen Vorgängern. Am Hofe der jungen Kaiserin gewannen die Vertreter der schönen Künste bald wieder Einfluß. Wir treffen dort den Hofdichter Metastasio, die Komponisten Reutter, Gaßmann, Wagenseil, Bonno, Hasse, Jomelli, Gluck, Salieri, Haydn, den jungen Mozart, die berühmtesten Virtuosen, Schauspieler und Sänger, den Ballettmeister Noverre, das Orchester der Hofkapelle — es herrschte ein gesteigertes künstlerisches Leben, an dem sich die Kaiserin und der ganze Hof lebhaft beteiligten.

Eine besondere Stellung nahm neben den beiden Hoftheatern, dem Burg- und Kärntnertortheater, die Schönbrunner Bühne in der damaligen Wiener Theaterkunst ein. Sie war gleichsam der letzte Ausklang des kaiserlichen Barocktheaters. In ihr lebte noch etwas von dem alten Glanz der höfischen Theaterfeste der früheren Zeit, bei denen der Kaiser und sein Hof selbst mitwirkten, blühte jene aristokratische Kultur, die hervorragende künstlerische Bildung mit auserlesenem Geschmack und feinstem Kunstempfinden vereinigte. Es war ein intimes Gesellschaftstheater, eine Liebhaberbühne und als solche ein Kind des heiteren Rokokos. Hier hatten die Menschen der galanten Zeit und vor allem die adeligen Frauen zu ihrer Zerstreuung etwas, was noch mehr war, als die Schauspiele des gewöhnlichen Theaters. Hier hatten sie die Bühne, auf der sie selbst agierten, das Theater, das dem spielerischen Wesen der Zeit entsprach... Wie alle damaligen Moden war auch die des gesellschaftlichen Theaterspielens aus Frankreich gekommen. Dort hatte die Lust, Komödie zu spielen,

alle Kreise erfaßt. Von den kleinen Appartements in Versailles hatte sie bis zu den dramatischen Gesellschaften der Rue des Marais und der Rue Popincourt gegriffen. Die Mimomanie, die Spielsucht, herrschte in der großen Welt, und Mütter der vornehmsten Kreise gaben ihren Kindern berühmte Schauspieler zu Lehrern. Das französische Gesellschaftstheater in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts glich, wie es die Brüder Goncourt bezeichnen, einer Tollheit und Raserei. Von Paris aus verbreitete sich die Theatersucht auf die Landgüter des Adels in der Umgebung von Paris, sie flog in die Nachbarländer, erfaßte bald ganz Europa.

Zur feinen Blüte gelangte dieses Gesellschaftstheater in Wien, der berühmten Musik- und Theaterstadt, unter der Regierung Maria Theresias. Hier träumte die ganze vornehme Gesellschaft von der Tonkunst und dem Theater, hier waren diese das eigentliche Element des Lebens, in dem und zwar das Volk in den Hanswurstiaden, die adelige Gesellschaft in den feinen französischen und italienischen Komödien, der opera seria und der opera buffa, dem Singspiel mit Behagen schwelgte. Der österreichische Adel war, wie der preußische Hofkapellmeister Reichardt bei seinem Aufenthalte in Wien feststellte, »der allermusikalischeste, den es je gegeben«. Er fröhnte mit Lust und Begeisterung der Musik und dem Komödienspiel. Es gab in jener Zeit fast keinen Adeligen von Rang, der nicht eine kleine Hauskapelle oder eine Schaubühne in seinem Schlosse oder Landsitz hielt.

Wie in Frankreich etwa das Theater des Prinzen Conti im Temple, wo Rousseau seine große Oper »Die neuen Musen« spielen ließ, das Theater des Herrn von Vaudreuil, wo Beaumarchais' »Figaros Hochzeit« zum erstenmal zur Darstellung

KAISERIN MARIA THERESIA

gelangte, so spielten im Kunstleben Österreichs die Gesellschaftstheater des Prinzen von Sachsen-Hildburghausen im Palais Rofrano (jetzt Auerspergpalais) und Schloßhof, wo Gluck wirkte, der Fürsten Lobkowitz, Schwarzenberg, Liechtenstein, Dietrichstein, Eszterházy, in dessen Diensten der Kapellmeister Haydn stand, des Erzbischofs zu Salzburg, letzteres schon in der Barockzeit ein Mittelpunkt der österreichischen Theaterwelt, wo der Erzbischof oberster Spielleiter im Theater in der Aula, in dem von Marcus Sittikus errichteten Felsentheater in Hellbrunn, im Gartentheater in Mirabell war, u. a. m., eine hervorragende Rolle.

Auch die vornehmen bürgerlichen Kreise blieben in dieser Begeisterung für Musik und Theater nicht zurück. Ein berühmtes bürgerliches Theater jener Zeit war das des Doktor Mesmer auf der Landstraße. »Alles spielte Komödie« wie in einem zeitgenössischen Berichte über Wien zu lesen ist, »in den entlegensten Vorstädten wurden von zusammengerafften Vagabunden Schau- und Luststücke aufgeführt, in den Dachstuben und kleinsten Zimmern wie unter den ersten Kreisen der Bevölkerung war das Theaterspiel das liebste Vergnügen«. Wer kein Theater halten konnte, der mietete einen Saal, wo eine Bühne aufgeschlagen wurde, um das Vergnügen zu genießen, vor einem kleinen Publikum von Bewunderern spielen zu können. In der Zeit des Rokokos, in der die Frau in allen Fragen der Kunst und des Geschmackes den Ton angab, bot die Liebhaberbühne dem zarten Geschlechte die Möglichkeit, als Schauspielerinnen, Sängerinnen, Tänzerinnen alle Reize ihrer Schönheit und Anmut, all die Vorzüge ihres Geistes und Geschmackes vor dem Publikum zu entfalten, ihre Koketterien im graziösen Spiele wirken zu lassen. Für

alle Teilnehmer bildete das Gesellschaftstheater einen eigenartigen Zauber. Man genoß das Amusement der Proben, die zerstreuende Lust des Zusammenkommens, das Fieber des Auftretens, den Rausch des Beifalles. Man erfreute sich an der Illusion, welche das Theater mit der Täuschung der Szene, der Bezauberung seiner Kulissen bot. Die Musen verscheuchten die kleinen Sorgen des Alltags und man lebte ein paar Stunden in einer Welt, die, mit Rosen bekränzt, ein heiteres Spiel der Anmut und Liebe, Illusion und Traum war. Auf dieser Liebhaberbühne wurden oft ganze Opern von Dilettanten aufgeführt. Gluck, Haydn, Mozart schrieben für die Gesellschaftstheater manches Singspiel und Ballett, manche kleine opera buffa. So komponierte Mozart für eine solche Liebhaberaufführung im Hause seines Freundes Dr. Mesmer die deutsche Operette »Bastien und Bastienne«, verfertigte für eine Dilettantenvorstellung eine Pantomine, in der er selbst den Harlekin spielte, richtete 1786 seinen »Idomeneo« für eine Liebhaberaufführung im Auerspergschen Zirkel ein.

Man darf sich unter den Dilettantenvorstellungen jener Zeiten nicht Aufführungen von privaten Theatervereinen im heutigen Sinne vorstellen. Auf der Liebhaberbühne des XVIII. Jahrhunderts traten zumeist Adelige auf, die über schöne Gestalt, vornehmen Geschmack, hervorragende Bildung und feines Kunstempfinden verfügten. Es waren keine handwerklichen Routiniers, keine abgestumpften Theatraliker, wie dies häufig Berufsschauspieler zu werden pflegen. Es waren geschulte Musiker, die bei ihrem Spiel den Blick auf das Ganze richteten und die Charakteristik der Komposition, die Eigenheiten der Rolle mit feinster Einfühlung zu gestalten

wußten. Es gab unter diesen Dilettanten Talente und auch Genies, hervorragende Komödianten und Komödiantinnen, bedeutsame Sänger und Sängerinnen. »Mehr als zehn von unseren Frauen der ersten Gesellschaft« lautet das Urteil des kunstverständigen Prinzen von Ligne, »zeigen im Spielen und Singen bessere Leistungen als die besten, die mir von allen Theatern bekannt sind«. Diese adeligen Gesellschaftstheater des XVIII. Jahrhunderts haben auf die Entwicklung der österreichischen Theaterkunst großen Einfluß geübt. Jener feine aristokratische Geist, der die Liebhaberbühne jener Zeit beherrschte, das graziöse Spiel dieser intimen Aufführungen wirkten auf das Schaffen und Wirken der Künstler zurück — gerade die Werke der zwei bedeutendsten schöpferischen Genies der theresianisch-josefinischen Zeit, Haydn und Mozart, sind das lebendigste Beispiel hiefür, man denke nur an Haydns kleine Opern für das Schloßtheater in Eszterház, an dessen Kammermusik oder an Mozarts Opern und Singspiele, wie »Figaros Hochzeit«, »Die Entführung aus dem Serail«, »Così fan tutte«, »Der Schauspieldirektor«, »Bastien und Bastienne«. Sie sind von adeligem Geiste durchweht, für intime schöne adelige Musik- und Theaterräume geschaffen. Daß der kaiserliche Hof für diese Liebhaberbühne besonderes Interesse hegte, erklärt sich schon aus der traditionellen Begeisterung der Habsburger jener Zeiten für Musik und Theater und ihrer besonderen Begabung, sich in diesen schönen Künsten sowohl schöpferisch, als auch reproduzierend zu entfalten. Schon in der Glanzzeit des Wiener Barocks hatte der kaiserliche Hof seine Lust am Theaterspiel bekundet, indem der Kaiser und seine fürstliche Umgebung, wie in Frankreich der Sonnenkönig und sein Hof, bei den festlichen Auf-

führungen mitwirkten. So führte Kaiser Leopold 1689 selbst den Einzug in »Re Gelidoro«, er sah es auch gerne, wenn sich seine Kinder, namentlich Erzherzog Josef (später Kaiser Josef I.) und die Erzherzoginnen, im Spiel und Tanz auszeichneten. Unter Karl VI. und Maria Theresia wurde es Sitte, daß die Prinzen und Prinzessinnen aus Anlaß von Geburts- und Namenstagen der kaiserlichen Eltern, unterstützt von der Hocharistokratie, kleine Huldigungen in Balletten und Singspielen, die von den Hofdichtern und Hofmusikern zu diesem Zwecke verfaßt wurden, darbrachten. Die Herren und Damen des Hofes spielten damals in der kaiserlichen oder erzherzoglichen Kammer, im Theater der Favorita; die Stücke waren für die Aufführung durch die Persönlichkeiten des Hofes bestimmt, erhielten durch deren Mitwirkung einen besonderen Glanz.

Unter Maria Theresia traten besonders die kleinen Schloßtheater zu Laxenburg und Schönbrunn in den Vordergrund. Sie wurden die beliebtesten Gesellschaftsbühnen für den Hof und den Adel. Sie boten nicht nur den Mitgliedern des Wiener Burgtheaters und der Oper Gelegenheit zu künstlerischer Betätigung, häufig traten auch Dilettanten der kaiserlichen Familie, der Hofgesellschaft und des Adels hier als Schauspieler, Sänger und Tänzerinnen auf. Die heitere lebenslustige Maria Theresia, die in ihrer Jugend die glanzvollen Theaterfeste in der Favorita erlebt hatte, war nämlich in ihren jüngeren Jahren selbst eine begabte Sängerin, Schauspielerin und Tänzerin, die bei verschiedenen theatralischen Vorstellungen mitwirkte. So schreibt das »Wiener Diarium« über eine glanzvolle Aufführung der von dem Hofdichter Zeno gedichteten, von Caldara in Musik gesetzten Oper »Eyrystheno«:

»eine noch niemals dahier und fast durch gantz Europa gesehene Lob und sehenswürdigste Opera, wobei auch die durchlauchtigsten carolinischen Erzherzoginnen und Infantinnen, als Maria Theresia und Maria Anna die Täntze aufgeführt und die Actores, Täntzer und Tänzerinnen und Chorus musicus aus lauter adeligsten Personen bestanden mit großer Magnifizenz und Ruhm zum ersten Mal vorgestellt«. Über ein am 28. August 1735 zum Geburtstage der Kaiserin in der Favorita aufgeführtes Stück Metastasios »Le Grazie vendicate« mit Musik von Caldara schrieb der Dichter in Briefen über die Leistungen der Erzherzoginnen mit begeisterten Worten. Im Schönbrunner Schloßtheater genoß Maria Theresia vor allem die Freude, ihre Kinder, die Prinzen und Prinzessinnen ihres Hauses Komödie spielen zu sehen, so unter anderen ihren Sohn Josef, der sich für Musik und Theater leidenschaftlich interessierte und später den Grund zur Größe des Burgtheaters legte, und die reizende Tänzerin und Schauspielerin Maria Antoinette, die spätere unglückliche Königin Frankreichs.

Wie die Mitwirkenden waren auch die Theaterstücke interessant, die hier zur Aufführung gelangten, kleine Opern, Schauspiele, Ballette, bemerkenswert die Künstler, Dichter, Musiker, die hier wirkten.

Von den Künstlern und Dichtern standen während der Maria Theresianischen Zeit die Italiener im Vordergrunde. Von Poeten für das Schönbrunner Schloßtheater ist vor allem der Römer Pietro Bonaventura Metastasio zu nennen, der Hofdichter Maria Theresias, ihr Berater in allen literarischen und Theaterangelegenheiten. Er war noch unter Maria Theresias Vater, Karl VI., über Empfehlung Zenos, der ihn

dem Kaiser als seinen einzig würdigen Nachfolger bezeichnet hatte, sowie der kunstfreundlichen, besonders musikalischen Fürstin Marianne Althann, einer geborenen Fürstin Pignatelli, welcher der junge Dichter, als er sie in Neapel kennen gelernt, seine ersten Tragödien gewidmet hatte, nach Wien berufen worden. Hier beherrschte er fast durch ein halbes Jahrhundert das literarische und Theaterleben am kaiserlichen Hofe und durch ihn ward Wien, wie es in der Blütezeit des Barocks unter den Burnacini, Galli-Bibiena, Cesti, Draghi, Caldara die musikalische Hauptstadt der Italiener gewesen war, eine Art literarischer Mittelpunkt Italiens. Metastasio blieb in Wien bis zu seinem Tode 1782, also durch 52 Jahre. Er war — sein eigentlicher Name lautete Pietro Trapassi — am 6. Jänner 1698 als Sohn eines Viktualienhändlers in Rom geboren. Frühzeitig erwachte sein künstlerisches Talent. Schon mit 14 Jahren schrieb er Tragödien im klassischen Stile. Großen Einfluß gewann auf seine Entwicklung die italienische Sängerin Bulgarelli, die er auf ihren Künstlerreisen durch Italien begleitete und die ihn zur Verfertigung musikalischer Dramen veranlaßte. Seine künstlerische Heimstätte wurde später Wien und der kaiserliche Hof, zu dessen Hofdichter er 1730 mit einem Jahresgehalt von 3000 Gulden bestellt wurde.

Wie Karajan schreibt, richtete Mittwoch den 31. August 1729 der Hofmusikgraf Kaiser Karls VI., Prinz Ludwig Pius von Savoyen, im Auftrage des Monarchen an Metastasio in Rom ein Schreiben, in dem er ihn einlud, in kaiserliche Dienste zu treten. »Der Beifall, mit welchem Ihre Werke vor aller Welt, wie vom Kaiser selbst aufgenommen werden, ist der Grund, aus welchen ich im Auftrage Seiner Majestät Sie

MARIA ANTOINETTE
Als Flora in Metastasios Schäferballett (das am 25. Jänner 1765 in Schönbrunn aufgeführt wurde)

einlade, in ihre Dienste zu treten. Die Höhe des Gehalts, das Sie wünschen, wollen Sie selbst bemessen, alles übrige wird keinem Anstande unterliegen. Apostolo Zeno wünscht sich keinen anderen Großen als Sie, denn er kenne zur Stunde niemanden, der geeigneter wäre, einem so kenntnisreichen Monarchen zu dienen als Metastasio.« Der Dichter antwortete sofort und sagte zu. Die Antrittsaudienz Metastasios fand Dienstag den 18. Juli 1730 in Schloß Laxenburg statt. Nachdem der Dichter beim Prinzen Pius zu Laxenburg gespeist hatte, wurde er um drei Uhr vom Kaiser empfangen. Der ihn einführende Kavalier begleitete ihn bis zur Schwelle des Audienzzimmers. Der Kaiser stand, an ein Tischchen gelehnt, mit aufgesetztem Hute in ernster und steifer Haltung. »Ich gestehe es, so sehr ich mich auf diese Unterredung vorbereitet hatte, so fühlte ich mich trotzdem innerlich etwas verworren. Stand ich doch der höchsten Persönlichkeit der Erde gegenüber, und hatte als erster das Wort zu ergreifen, was eben auch nicht sehr ermutigt.«

Anfangs fiel dem Dichter der Verlust seiner Heimat schwer, auch an das Hofleben konnte er sich nicht gleich gewöhnen. »Er sei für die unruhigen Förmlichkeiten des Hoflebens, für die lärmende Pracht, die hier herrsche, nicht geboren. Ihm behage mehr die ruhige Muße des Landlebens, er tauge nicht zum Hofmanne.« Bald nachdem Metastasio seine Wohnung in Wien bezogen hatte — zuerst am Jesuitenplatz (jetziger Universitätsplatz), später am Kohlmarkt in demselben Haus, wo auch Josef Haydn mehrere Jahre domizilierte — erhielt er den ersten Auftrag des Kaisers zur Dichtung eines geistlichen Spieles für die Karwoche. Als Stoff wählte der Poet die Auffindung des Kreuzes Jesu durch die Kaiserin Helene.

Die Musik zu diesem Oratorium »Sant' Elena al Calvario Azione sacra« schrieb der damalige Vizehofkapellmeister Antonio Caldara. Die Aufführung fand in der Karwoche 1731 in der Hofburgkapelle statt.

Für das Namensfest des Kaisers am 4. November 1731 schuf Metastasio mit Caldara das musikalische Drama »Demetrio Re di Siria«, das mit großem Erfolge aufgeführt wurde. ». . . ich sehe, daß Alles in das Verständnis einging, ja nachmals die Künstler ganze Stellen vorzutragen wußten, als ob sie in deutscher Sprache geschrieben wären. Die ältesten Leute erinnern sich übrigens keines ähnlichen, allgemeinen Erfolges. Alles weinte in der Abschiedsszene. Meine Feinde sind zu meinen Aposteln geworden. . .« Noch größere Wirkung übte sein nächstes Drama »Issipile«, das im Karneval des Jahres 1732 im großen Opernhaus in der Burg aufgeführt wurde. »Dienstag den 19. Februar. Abends gab man zum letzten Male meine ›Issipile‹ unter beispiellosem Zudrange«, schrieb der Dichter an seine Freundin Bulgarelli. »Um eine Gesellschaft von Cavalieren nicht zu verletzen, welche erbärmlich Fogiolis Komoedie ›Il Cicisbeo sconsolato‹ spielten, führte man diese ebenso oft auf als die ›Issipile‹ und eine zweite in Prosa, von den Opernsängern gespielt. Der ganze Hof, die Stadt, ja die Herrschaften selbst hätten mein Stück lieber gesehen, aber Sclaven ihrer Grandezza, hätten sie das für eine Mißachtung ihrer komischen Cavaliere gehalten und brachten das Opfer, während sie den Vorzug viermaliger Darstellung nur einem kleinen Lustspiel gönnten, das von den Erzherzoginnen gespielt wurde. . . Zu Ende der letzten Aufführung der ›Issipile‹ schritt mein erhabenster Herr die Stufen seines Sitzes herab auf mich zu und hatte die Gnade, in

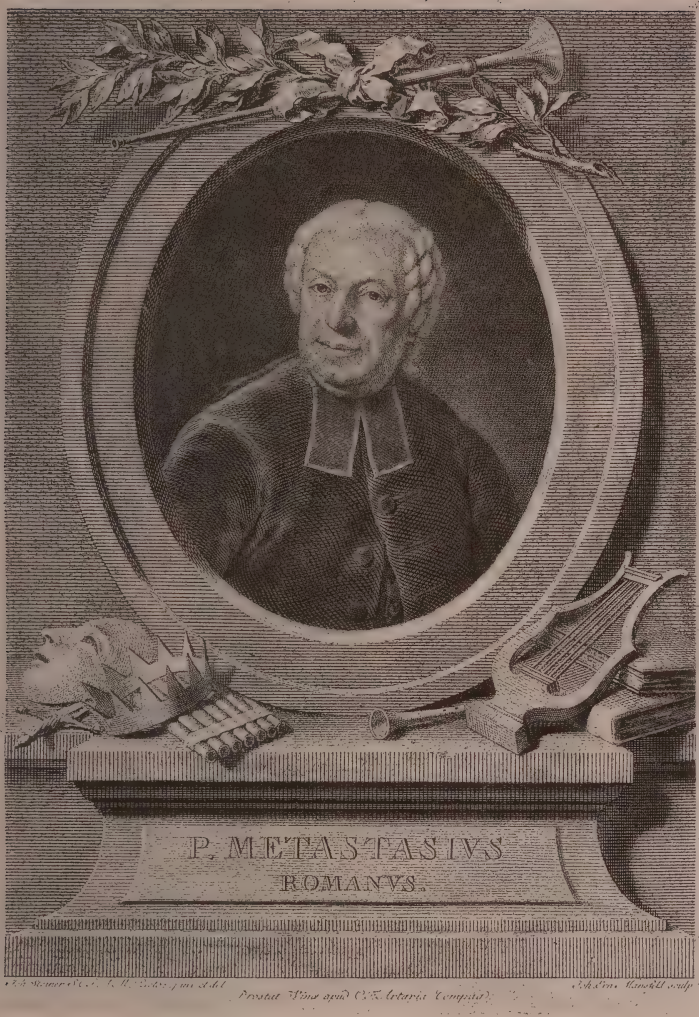
Gegenwart des ganzen Hofes mir seine Zufriedenheit mit meinem Werke auszudrücken, indem er äußerte: ›Die Oper sei sehr schön; trefflich ausgeführt und Seine Majestät mit meiner Leistung zufrieden‹ . . .«. In Würdigung der dichterischen Leistungen Metastasios verlieh ihm Kaiser Karl VI. zu dem Gehalte von jährlich 3000 Gulden, die er als Hofpoet bezog, noch 1733 auf Lebenszeit die Ehrenstelle eines Einnehmers oder Schätzmeisters der Provinz Cosenza des Königreiches Neapel, die 1500 Gulden jährlich eintrug. Noch höherer Gunst erfreute sich der Dichter bei der Kaiserin Maria Theresia. Als Prinzessin spielte sie in der »Favorita« wiederholt in Metastasios Theaterstücken — so zur Feier des Geburtstages der Kaiserin am 28. August 1735 in dem allegorischen Singspiel »Le Grazie vendicate«, zu dem Caldara die Musik schrieb. Neben Maria Theresia, die damals achtzehn Jahre zählte und Braut des Herzogs Franz von Lothringen war, wirkten noch ihre siebzehnjährige Schwester Marianne, nachmalige Statthalterin der Niederlande. Die Proben zu dem Stücke leitete Metastasio. »Es gewährt wahrhaft Freude,« schrieb der Dichter unterm 20. August 1735 seinem Bruder Leopold, »die Geschicklichkeit, Gelehrigkeit und das anbetungswürdige Benehmen dieser hohen Prinzessinnen aus der Nähe zu beachten. Obwohl die Übungen zweimal des Tages statthaben und keine weniger als zwei, viele drei Stunden dauern, so ist mir dies doch nicht lästig und ich kann mich darüber auch nicht wundern. Glaube nicht, daß die hohe Stellung dieser Damen mein Urteil besticht, denn bedenke, mit welchen Damen ich schon Verkehr hatte, aber diese sind ohne Frage achtsamer, dankbarer und, ohne sich auch nur das Geringste zu vergeben, unendlich höflicher als

alle, die ich bisher gesehen habe . . .« Am 15. Oktober schrieb Metastasio: »Dienstag war die Wiederholung des Festspiels vom ersten, in welchem die Erzherzoginnen so ausgezeichnet sangen, daß ihre durchlauchtigsten Eltern nicht nur, sondern alle Anwesenden, ja ich selbst, der ich doch alles verfaßt hatte, tief ergriffen waren. Und was sie mir zudem als Dank sagten, war zu schön: ›Ihr ganzes Leben hindurch‹, sagten sie, ›würden sie sich dankbar meiner Sorgfalt erinnern. Sie könnten nur erröten, daß es ihnen dermalen nicht möglich sei, mir in dem Grade zu vergüten, was ich für sie geleistet, als sie glaubten, daß ich es verdiente. Sie hätten aber Seine Majestät den Kaiser, ihren erlauchten Vater, schon bewogen, hierin sie zu vertreten, und ersuchten mich, einstweilen ein kleines Zeichen ihres Dankes annehmen zu wollen‹, wobei sie mir ein Etui aus Gold überreichten, das jene Dose umhüllen soll, die ich im letzten Carneval von der Kaiserin zum Geschenk erhielt. Es ist mir nicht möglich, Dir ein Bild von der Liebenswürdigkeit des Charakters dieser beiden Prinzessinnen zu liefern. Höre einen Umstand und schließe daraus auf ihre Güte. Glaubst Du, sie hätten zugegeben, daß ich während der zahlreichen Einübungen ihrer Rollen nur einmal gestanden wäre? Ich mußte mich jedesmal setzen und Du kannst Dir denken, wie ich dagegen kämpfte . . .« Die den Dichter auszeichnende Behandlung der Kaiserin lohnte Metastasio mit treuester Anhänglichkeit an Maria Theresia und ihren Hof. Die lockendsten Anerbietungen von auswärts konnten ihn nicht zum Verlassen Wiens bringen.

Metastasio zählt nicht zu den Genies, zu den großen Individualitäten, welche der Kunst neue Wege wiesen, mit deren Wirken eine neue Epoche des künstlerischen Lebens begann;

aber er war doch eine der repräsentativen Figuren der Maria Theresianischen Zeit, der Haus- und Hofdichter der Kaiserin. Wie als Mensch ein liebenswürdiger Kavalier voll feinster Manieren, wohlerzogen, anschmiegsamen Wesens, war er als Dichter ein Meister der Form. Er träumte von der Wiederherstellung der griechischen Tragödie und schrieb große Dramen, hier vollkommen beeinflußt von seinem Vorgänger, dem Hofdichter Karls VI., Apostolo Zeno, und den Vertretern der französischen Tragödie. Wie in den Werken Zenos bildet auch in seinen Dramen der Kampf um Ehre, Tugend, Liebe, Vaterland den Konfliktsstoff. Seine antiken Helden sind Gestalten des zierlichen Rokokos, ihre Charakterzeichnung ist weich und verschwommen. Keine Stürme brausen durch Metastasios Dichtungen, nur linde, weiche Lüfte umsäuseln seinen Parnaß. Die Gefühle schmachten in galanten Seufzern. Zum Unterschied von Zenos Dramen treten die lyrischen Stellen in Metastasios Werken in den Vordergrund. In der Ausmalung der lyrischen Partien ist er Meister, die Verse sind voll süßem Wortlaut und zeigen feinstes Formgefühl, graziöse Wendungen. Die Wiener Luft, die Wiener Landschaft, das feine, anmutige Leben am Wiener Hofe beeinflußte Metastasios Muse. Durch seine Verse weht auch etwas von dem musikalischen Duft Alt-Wiens, und der kaiserliche Hofpoet, der träumte, als Dichter die griechische Tragödie wieder zu erwecken, wurde der berühmteste Librettist Europas. Die bedeutendsten Musiker jener Tage fühlten sich von dem Zauber seiner Verse angezogen, die meisten seiner Stücke wurden von den zeitgenössischen Komponisten, wie Bonno, Wagenseil, Gaßmann, Reutter, Hasse in Töne gesetzt, manche seiner Dichtungen wurden die Fassung für den Edelstein eines Gluck, Haydn und Mozart.

Feines Filigran schuf Metastasio mit jenen kleinen heiteren Spielen, die er für den Wiener Hof, das Schönbrunner und Laxenburger Schloßtheater dichtete. Es waren anmutige Rokokostücke, verfaßt aus Anlaß kaiserlicher Familienfeste, poetische Huldigungen in feinen, reichverzierten Versen für Geburts- und Namenstage der Kaiserin, für Hochzeitstage, Verlobungsfeste von Prinzen und Prinzessinnen, graziöse Schäferspiele voll echt theatermäßigem Stil, in denen Götter und Grazien, Amor, Flora, Kupido, der Dichterfürst Apollo mit den Musen im Rokokokostüm in Erscheinung traten, irgend ein überirdischer Olympier den Knoten der theatralischen Verwicklung löste und das graziöse Spiel heiter und freudig mit einem Hymnus auf das Allerhöchste Kaiserhaus endete. Für die musikalische Bearbeitung standen dem Hofdichter kaiserliche Kammerkompositeure zur Seite, welche für diese Art Dichtung die entsprechende Tonmalerei und den richtigen theatralischen Stil fanden. Die Rollen in diesen Stücken spielten zumeist die Allerhöchsten Herrschaften, die Prinzen und Erzherzoginnen des kaiserlichen Hauses, die Herren und Damen der Hocharistokratie, und Metastasio rühmt in Briefen deren anmutiges Spiel und bezaubernde Liebenswürdigkeit, stellt sie wie die hochbegabten Erzherzoginnen Maria Anna und Maria Theresia den berühmten Theaterprinzessinnen als Muster hin. Es war eine liebenswürdige, leidenschaftslose Kunst voll wohlklingender Verse, vollendeter äußererForm, schöner Ausdrucksmittel. Metastasio ward der Poet Schönbrunns, für dessen kleines Theater er viele seiner reizendsten Rokokospiele schrieb, dessen heitere Schönheit und Anmut er in seiner berühmten Ode »La deliziosa imperial residenza di Schönbrunn« so herrlich besang.



DER HOFPOET PIETRO METASTASIO

Mögen uns heute die Poesien dieses italienischen Meisters veraltet erscheinen, mögen diese kleinen, verzopften Opern und graziösen Schäferspiele in Vergessenheit geraten sein, seiner Zeit galt Metastasio als eine europäische Berühmtheit. Man verglich ihn mit den großen französischen Tragikern, nannte ihn einen Corneille, der nicht deklamiert, einen Racine, der nicht frivol ist. »Wird man vielleicht sagen, daß die Olympiade und Demophoon Metastasios weniger zu Herzen gehen, als die Phaedra und Zayre«, urteilte einst der berühmte Musikhistoriker Arteaga, der Freund des Padre Martini, in seinem großen Werke »Le revoluzioni del teatro musicale italiano.« Und Dupin, der französische Gelehrte, schrieb: »Die italienische Sprache, in welcher Dante zugleich die ungekünstelte Anmut, den Mystizismus und die Stürme der Zeit abgeprägt hat, hat bewiesen, daß sie alles sein kann, was das Genie will, daß sie weich sei, schmeichelnd, köstlich melodisch, aber dagegen strenge, abstoßend, aufbrausend, ungezähmt und unerhaben. Es gibt keine andere Sprache, welche mehr Elemente der Originalität und des Lebens enthält. Metastasio, dem die Gabe des weiten Gedankens nicht geworden war, nahm die gefällige und reizende Sprache, welche jedermann redete, und machte einen entzückenden Gesang daraus. Dieser Arbeit war er vollkommen gewachsen. Es gibt einige lyrische Stücke, welche eine Frische atmen, einen Tonfluß, eine Harmonie besitzen, die Sinn und Herz zugleich bezaubern. Man ist entzückt, wie man es im Frühling sein würde in einer schönen, ewig erhellten Landschaft, wo das sanfte Gemurmel eines rieselnden Gewässers sich zu der hellen und reinen Luft mischt, in welcher die Festgesänge der kleinen Vögel erschallen. Man kann mit dem Sinne der

Werke unbekannt bleiben, die Wirkung ist da unabhängig vom Sinne. Es ist eine Musik, die auch innerlich vergnügt und Liebe atmen läßt für die Dinge der Erde...« Über Wunsch der Kaiserin Maria Theresia sollte Metastasio, nachdem er sechzig Jahre lang Italien, Wien und den kaiserlichen Hof durch sein Talent entzückt hatte, auf dem Kapitol in Rom öffentlich zum Dichter gekrönt werden. Die Unterhandlungen in dieser Angelegenheit sollen bereits soweit gediehen sein, daß sich Papst Klemens XIV. zu diesem feierlichen Akte bereit erklärte. Aber Metastasio soll abgelehnt haben mit der scherzhaften Bemerkung, er fühle sich zu alt, um das Kapitol noch erklimmen zu können. Er starb in einem Alter von 84 Jahren am 2. April 1782 und wurde in der Michaelerkirche in Wien bestattet. Am 26. November 1855 wurde ihm in der Minoritenkirche in der Nähe des Hochaltars ein Denkmal gesetzt, das den Dichter in sitzender Stellung, in der rechten Hand die Feder, auf dem Knie ein offenes Buch haltend, den Kopf, dem Flügelschlag der Muse lauschend, ein wenig geneigt, darstellt. Basreliefs zeigen bedeutungsvolle Momente aus seinem Leben: den Empfang des Dichters am Hofe Kaiser Karls VI. in Laxenburg; Maria Theresia fordert, auf den neugebornen Erzherzog Josef weisend, Metastasio auf, die Geburt des künftigen Kaisers in Versen zu verherrlichen; Nuntius Kardinal Garampi überbringt dem sterbenden Dichter den päpstlichen Segen, aus der Reihe der den Sterbenden umstehenden Personen ragt die göttliche Gestalt Mozarts.

Neben Metastasio wirkte in jener Zeit auch der Italiener Marco Coltellini als Theaterdichter, der während seines achtjährigen Aufenthaltes in Wien mehrere seriöse Operntexte schrieb,

darunter den bedeutsamen zu Traettas »Ifigenia in Tauride«, die am 4. Oktober 1763, anläßlich des Namensfestes des Kaisers, im Schönbrunner Schloßtheater aufgeführt wurde. Außer der italienischen Dichtung nahm die französische Literatur jener Zeit die bedeutendste Stelle in dem Kunst- und Theaterleben am Hofe Maria Therasias ein. In den theatralischen Aufführungen am Hofe herrschte die französische Tragödie älteren und neueren Stiles, besonders auch das feine französische Lustspiel von Molière bis zu Madame Graffigny fand auf den kaiserlichen Hofbühnen sorgsame Pflege. In Khevenhüllers Tagebüchern finden wir als dramatische Aufführungen des Hofburgtheaters, des Schönbrunner und Laxenburger Schloßtheaters hauptsächlich französische Werke verzeichnet. Namentlich hegte der Gemahl Maria Theresias, Kaiser Franz I., eine außerordentliche Vorliebe für das französische Theater.

Dagegen war die deutsche Dichtkunst das Stiefkind des damaligen künstlerischen Lebens. Sie blühte in der deutschen Burleske des Hanswurst, im übrigen stand sie in den ersten Jahren der Regierung Maria Theresias ganz unter Gottschedischem Einfluß.

In Österreich fand Gottsched viele Verehrer und auch Nachahmer und Schüler seiner Kunst, so in jenem Baron von Petrasch, der eine literarische Gesellschaft »Societas incognitorum in terris austriacis« begründete und eine Zeitschrift »Monatliche Auszüge alt- und neuer gelehrter Sachen« herausgab — Gottsched war Ehrenmitglied der Gesellschaft und Mitarbeiter der Zeitschrift — in Franz Christoph von Scheyb, welcher das Leben und Wirken Maria Theresias in einem großen Epos im Stile Gottscheds besang — sein Bild hängt

in einem Zimmer des Schönbrunner Schlosses — und Johann Christoph Löschenkohl, der den Weltruhm Gottscheds in Wien zu verbreiten suchte. Wie die Werke des Meisters enthielten auch die seiner österreichischen Schüler meist große Worte, Pathos, barocke Arabesken in der Ausschmückung der Worte, aber wenig Innerlichkeit und Poesie. Gottscheds Dichtungen wurden in Wien viel gelesen und aufgeführt. Auch in Schönbrunn begegnen wir den Spuren Gottscheds, dessen modischem Einfluß sich der kaiserliche Hof — obwohl anzunehmen ist, daß der gesunde lebhafte Geist Maria Theresias für die redselige, innerlich leere Kunst Gottscheds wenig übrig gehabt haben dürfte — nicht entziehen konnte, so im Schönbrunner Theater, wo im Sommer desselben Jahres der »Cato«, im Jahre 1749 dessen »Atalanta« zur Aufführung gelangten. In Schönbrunn fand auch die kulturhistorisch interessante Begegnung Maria Theresias mit Gottsched, dem damals berühmtesten Vertreter der deutschen Literatur statt. Dieser war über Betreiben seiner Schüler und Freunde mit der Absicht nach Wien gekommen, hier nach dem Vorbilde der »Académie française« eine deutsche Akademie zu gründen. »Alle Liebhaber der deutschen Gelehrsamkeit erfreuen sich auf dero Ankunft« schrieb ihm 1749 Scheyb. Am 12. September dieses Jahres traf er mit seiner Frau von Karlsbad über Nürnberg und Regensburg in der österreichischen Kaiserstadt ein. Hier ließ er der Kaiserin durch Vermittlung eines Grafen Eszterházy eine Ode überreichen. Am 15. September sah er Maria Theresia bei der Eröffnungssitzung des niederösterreichischen Landtages, als sie eine Ansprache an die Stände hielt. Am 28. September wurde er mit seiner Gemahlin in Schönbrunn in Audienz empfangen. Sein Gönner, Graf Eszterházy, be-

grüßte ihn im Wartesaal des Schlosses und stellte zunächst des Dichters Gemahlin der Oberhofmeisterin der Kaiserin, Fürstin Trautson, vor, die mit den jungen Prinzessinnen in den Saal getreten war. »Dies ist die berühmte Frau, von der die kaiserlichen Hoheiten bereits sprechen gehört hätten«, wandte sich die Fürstin an die Erzherzoginnen und führte sodann das Dichterpaar in ein kleines Gemach, wo es von Maria Theresia empfangen wurde. Zögernd, mit einer gewissen Scheu, sprach die Kaiserin den berühmten deutschen Poeten an: »Ich sollte mich scheuen, mit dem Meister der deutschen Sprache deutsch zu reden, wir Österreicher haben eine sehr schlechte Sprache.« Gottsched erwiderte: »Ich habe schon vor vierzehn Tagen das reine und vollkommene Deutsch bewundert, mit dem Eure Majestät gleich der Göttin der Beredsamkeit bei der Eröffnung des Landtages Ihre Stände angesprochen haben.« Lachend meinte die Kaiserin: »So haben Sie mich belauscht! Es ist gut, daß ich das nicht gewußt hab', sonst wäre ich stecken geblieben.« Dann traten der Kaiser Franz, Erzherzog Josef mit seinem Obersthofmeister und Prinzessin Charlotte ein und es entwickelte sich ein eingehendes Gespräch über die Leipziger Universität, über die Wiener Sehenswürdigkeiten, die Theater und Bibliotheken. Die Audienz währte fast dreiviertel Stunden.

Ein Vierteljahrhundert später erschien ein anderer großer Repräsentant der deutschen Dichtkunst, Gotthold Ephraim Lessing, vor der Kaiserin. In der Literatur hatte sich inzwischen ein bedeutender Umschwung vollzogen. Wien hatte sich von dem Gottschedschen Einfluß emanzipiert. Draußen im deutschen Reiche zeigten sich Ansätze einer neuen klassischen Literatur, ein neuer Geist begann sich zu regen. Das Genie

Klopstock war mit den ersten Gesängen seiner Messiade auf den Plan getreten, beispiellose Begeisterung entfesselnd. Kleists Frühling war 1749 erschienen, der junge Lessing hatte seine ersten Schriften herausgegeben: Miss Sara Sampson, die berühmten Briefe, die neueste Literatur betreffend, das Faustfragment, Minna von Barnhelm, Philotas, die Fabeln; Haman, der Magus des Nordens, verbreitete mit seinen sokratischen Denkwürdigkeiten neuen Geist, neue Gedanken; Gellert schuf seine berühmten Fabeln, Wieland seine ersten Dichtungen; Winckelmanns Schrift »über die Nachahmung der griechischen Werke«, seine Geschichte der Kunst des Altertums revolutionierten den ästhetischen Geschmack, gaben dem künstlerischen Gestalten eine neue Richtung. Diese Werke wirkten in Deutschland wie zündende Funken, das gesamte Geistesleben der Nation aufrüttelnd. Auch in Österreich fanden diese Anregungen lebhaften Widerhall und knüpften engere Beziehungen zwischen Wien und den führenden Geistern Deutschlands. Im Wiener Theaterleben begann es zu gären, ein Kreis von Künstlern und Literaturfreunden sammelte sich um den jungen Sonnenfels, der in seiner seit 1766 erscheinenden Wochenschrift »Der Mann ohne Vorurteil« die geistige und künstlerische Kultur der Wiener Gesellschaft zu heben suchte und seine Briefe über die Wienerische Schaubühne in die Öffentlichkeit schleuderte, den Kampf gegen den in den Wiener Theatern damals herrschenden Geschmack, insbesondere gegen die Späße des Hanswurst führend, den damals der geniale Kurz-Bernardon repräsentierte.

1769 wurde Lessing von Wien aus, über Anregung Kaunitz' und Sonnenfels', das Anerbieten gemacht, die Stelle eines kaiser-

lichen Dramaturgen und Theaterdichters anzunehmen. Dieses Projekt zerschlug sich. Aber 1775 erschien Lessing selbst in Wien, wo er als »der größte deutsche Dramatiker und Kunstrichter« begrüßt und von Maria Theresia in Schönbrunn empfangen wurde. Wir kennen nicht die Details dieser Audienz, wie jene vom Erscheinen Gottscheds vor der Kaiserin. Aber in unserer Phantasie baut sich ein anderes denkwürdigeres Bild auf, als jenes, da der etwas barock verschnörkelte, von gelehrten Phrasen triefende Gottsched vor der jungen, von der pretiösen Gelehrsamkeit des Leipziger Professors etwas verschüchterten Kaiserin in Schönbrunn stand. Lessing, bei aller geistigen Größe ein Mann von offenem, schlichtem Wesen, dem alle Phrasen fern lagen, von bestimmter und klarer Ausdrucksweise — und Maria Theresia, dieses prachtvolle Geschöpf des Österreichertums, dieses geniale Weib, über das die verzehrende Gewalt der Politik keine den Charakter trübende Macht gewinnen konnte, die Frau, die noch im reifen Alter zuweilen die Frische und Unberührtheit der Jugend atmete — es waren zwei Repräsentanten des deutschen Genius, zwei Jahrhundertgestalten, Majestät der Macht und des Geistes verkörpernd, die einander in einer denkwürdigen Stunde gegenüberstanden. Sie mochten sich viel Interessantes zu sagen gehabt haben. Wir wissen nur, daß sich Maria Theresia mit Lessing über künstlerische und wissenschaftliche Fragen, über das Theater, die Literatur, das Unterrichtswesen unterhielt und sein Urteil über den in Wien vorgefundenen Stand der Bildung und des Geschmackes, über die österreichischen öffentlichen Bildungsanstalten, über das Wiener Theater erbat. »Ich weiß wohl, daß es mit dem guten Geschmacke nicht recht vorwärts will,« lauteten die denkwürdigen Worte der Kaiserin, »sage Er mir

doch, woran die Schuld liegt? Ich habe alles getan, was meine Einsichten und Kräfte erlauben. Aber oft denke ich, ich sei nur ein Frauenzimmer, und eine Frau kann in solchen Dingen nicht viel ausrichten . . .«

Wie die Dichtung und darstellende Kunst, spielte auch die Musik im Hofleben und Theater Schönbrunns eine bedeutende Rolle. Für die Tonkunst hegte die kaiserliche Familie lebhaftes Interesse. Maria Theresia legte bei der Erziehung ihrer Kinder auf deren musikalische Ausbildung besonderes Gewicht. Künstler, wie Wagenseil, Steffan, der Hoforganist Wenzel Pürkh wurden an den Hof berufen, um den Prinzen und Prinzessinnen Unterricht im Klavier zu erteilen. Mancini aus Bologna lehrte Gesang. Unter seinen acht kaiserlichen Schülerinnen zeichneten sich besonders Erzherzogin Maria Amalia (später Herzogin von Parma) und Maria Elisabeth durch schöne Stimme und feine Gesangstechnik aus. Erzherzog Josef erhielt Unterricht in Gesang, Klavier und Violoncello. Hervorragende Komponisten, berühmte Virtuosen, Sänger und Sängerinnen, Mitglieder der kaiserlichen Hofkapelle waren bei den musikalischen Aufführungen im Schönbrunner Schloßtheater beteiligt. Wir begegnen hier den berühmtesten Komponisten der Maria Theresianischen Zeit, von Reutter, Bonno, Porsile, Gaßmann, Wagenseil bis zu den Klassikern Gluck, Haydn, Mozart. Ein Abglanz jenes künstlerisch bedeutenden Alt-Wiener Musiklebens des XVIII. Jahrhunderts von der Vollendung des prunkvollen Barockstiles bis zur Hochblüte des Wiener klassischen Stiles fällt auch auf das Schönbrunner Schloßtheater. Die genannten Tonkünstler standen zumeist als kaiserliche Kammerkompositeure oder Hofkapellmeister im Dienste des Hofes; es oblag ihnen als solchen die Besorgung

der Kammer- und Tafelmusik am kaiserlichen Hofe sowie die künstlerische Führung bei einzelnen in den kaiserlichen Gemächern der Burg, in den Lustschlössern Schönbrunn und Laxenburg abgehaltenen musikalisch-dramatischen Vorstellungen. Ihre Kompositionen waren, wie die Textdichtungen der Hofpoeten, Gelegenheitswerke, geschaffen über Bestellung für bestimmte Anlässe, Familienfeste, intime Feierlichkeiten des kaiserlichen Hofes und des Hochadels. So bildete sich ein eigener Hof- oder Kammermusikstil heraus — man denke an die Jugendopern Glucks, an Haydns Theaterwerke für die Oper und das Marionettentheater im Schloß Eszterházy oder Mozarts Singspiele »Bastien und Bastienne«, »Der Schauspieldirektor«, letzterer für die Schönbrunner Orangerie. Es war Musik für die intimen Räume des Hofes, für eine kleine, bevorrechtete Kaste kunstsinniger Zuhörer, es war eine aristokratische Kunst für adelige Menschen. Die Opernstoffe waren zumeist dem Altertum entnommen, Götter und Helden der Antike die handelnden Personen; allmählich trat die Sehnsucht nach dem Pastoralen in den Vordergrund. Der Gang der Handlung wird durch Chöre von Hirten und Nymphen, von Fischern und Gärtnerinnen durchbrochen, die das Glück ländlichen Friedens und beschaulicher Genügsamkeit preisen. Die Szenerie beherrschte nicht mehr der phantastische Feuergeist Lodovico Burnacinis, der Hölle und Himmel, alle Elemente der Welt in Bewegung gesetzt hatte, um das dramatische Bild zu steigern. Ein mehr idyllischer Zug, wie er aus den Bildern Watteaus, Fragonards leuchtet, umwehte das Spiel der Bühne. Die strenge Symmetrie der Barockszenerie ging in die ungebundene Asymmetrie des Rokokos mit seinen geistreichen Details über. Der Stil der Theaterkostüme, die in hellen Farben

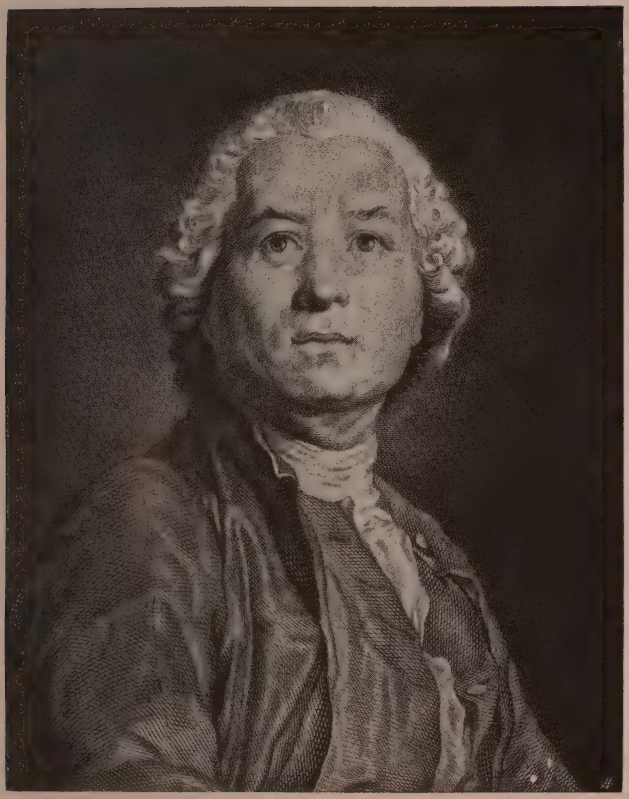
schimmerten, war klassizistisch; als Bühnendekorateur wirkte der geniale Giovanni Mario Quaglio, ein Meister seines Faches, den Dittersdorf als »Bibbiena redivivo« bezeichnet, als Choreograph mehrere Jahre der berühmte Ballettmeister Jean Georges Noverre, der in das pantominische Ballett zuerst dramatische Aktion einführte, die Tanzkunst erheblich vervollkommnete und durch seinen stilistischen Realismus auf die gesamte Musikbühnenkunst Wiens einwirkte. Das Spiel (in der opera seria) der zumeist aus Hof- oder Götterkreisen stammenden Opernfiguren, die, mit symbolischen Attributen versehen, erhabene Gebärden zum Ausdruck brachten, regelte die Hofetikette. Panzer oder Helm, Fell oder Turban, Krone oder Botenstab, Dreizack oder Spiegel kennzeichneten den Feldherrn oder Heroen, Skythen oder Türken, König oder Boten, Neptun oder Venus. Die Kostüme entbehrten der historischen Echtheit. Es waren Griechen, Römer, Heroen, Liebesgötter, Tritonen, Schäfer, Sylphen des Rokokos, die Darstellung ein allegorisches Bild und Symbol des Zeitgeistes. Licht, Glanz und Prunk, die Pracht von Gold, Silber, Steinen, Glas, Musik, schöne Kostüme, glänzende Dekoration erfüllten das Bühnenbild, in dessen Schönheit sich der Reichtum und künstlerische Geschmack des kaiserlichen Festgebers entfalten konnten. Der weitaus größte Teil des XVIII. Jahrhunderts hatte auf dem Gebiete der Tonkunst die Mission, den neuen klassischen Stil vorzubereiten und allmählich auszubilden. In der ersten Hälfte des Jahrhunderts stand die italienische opera seria im Vordergrunde. Metastasio war ihr genialer Textdichter, ihre berühmten musikalischen Vertreter Tonsetzer, wie Hasse, Jomelli, Traëtta, Gaßmann in seiner frühen Epoche, Scarlatti, ihr künstlerischer Höhepunkt und ihre Vollendung Glucks

»Orfeo«, »Alceste«, »Iphigenie«. Es waren keine musikalischen Dramen in der heutigen Bedeutung, sie entbehrten der Durchdringung von Musik und Text, des dramatischen Aufbaues etwa im Wagnerschen Sinne. Für die ästhetischen Grundsätze, nach denen sie geschaffen wurden, war der von den Italienern und Franzosen ausgehende Geschmack jener Zeit maßgebend. Es war späte stilisierte Barockkunst, spielerisches Rokoko, entsprechend den stilisierten Räumen der adeligen Schlösser, der künstlich zugeschnittenen Architektur und Szenerie der fürstlichen Gärten. Poesie, Musik und Inszenierung dienten einem höheren Plane, einem stilisierten Gesamtkunstwerk. Rein musikalisch betrachtet war die opera seria im wesentlichen die Aneinanderreihung von Arien, die durch das Sekkorezitativ unterbrochen wurde.

In der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts begann die opera buffa in Wien aufzublühen. »Es wird keine opera seria mehr Itzt gegeben,« schreibt Leopold Mozart 1768, »zu seriösen Opern sind keine Sänger hier — für die opera buffa sind exzellente leute da.« Das ernste Operngenre befreite sich von den formalen Gesetzen, den strengen Stilforderungen der opera seria. Die ernsten Gestalten im Drama per musica, der Mythologie und Geschichte der Antike entnommen, wichen der bunten und lebendigen Gesellschaft des Volkslebens der Zeit. An Stelle der Götter und Heroen des Altertums traten die Typen des Volkes: der gefühlvolle Liebhaber, das naive Landmädchen, der einfältige Bauer, der verschlagene Diener, der lustige Spaßvogel, die schnippische Zofe, der Geizhals, der Baßbuffo als polternder Alter usw. Der berühmte Dichter Venedigs Goldoni wird jetzt der bevorzugte Librettist. Die Szenen seiner Stücke — aus dem fröhlichen Karnevalsleben Venedigs entnom-

men — atmen heitere Frische und Natürlichkeit, bringen das muntere Leben des Volkes auf die Bühne.

Von Komponisten, deren Werke in jener Zeit am Schönbrunner Schloßtheater zur Aufführung gelangten, seien besonders bemerkt: Gluck, dessen Kompositionen in den Jahren 1756 bis 1758 das Repertoire der Schönbrunner Bühne beherrschten — es waren Ballette und jene kleinen französischen Opern, die er als damaliger Hofkapellmeister auf Texte der in jener Zeit in Paris herrschenden Opéra comique (Dichtungen von Favart, Sedaine und Lemonnier u. a.) für den Hof schrieb. So wurden in Schönbrunn und Laxenburg von ihm unter anderem aufgeführt: »Le déguisant pastoral«, »L'île de Merlin«, »La fausse esclave«, »L'arbre enchanté«, in den Fünfzigerjahren »Il parnasso confuso« mit der Dichtung Metastasios 1765. Von dem Hofkapellmeister und Kammerkompositeur Giuseppe Bonno wurde in Schönbrunn 1750 die Oper »Il rè pastore« nach der Dichtung Metastasios, 1752 das Musikdrama »L'Eröe Cinese« von Mitgliedern des Hochadels aufgeführt. Traëttas als Vorläuferin von Glucks Meisterwerk berühmte Oper »Ifigenia in Tauride« erschien am 4. Oktober 1763 zum Namenstag des Kaisers. Von Adolfatti wurde im Oktober 1753 wiederholt die Oper »La clemenza di Tito«, von Balth. Galuppi am 12. September 1767 die komische Oper »Il marchese Villano«, von Pergolese am 24. Oktober 1775 seine berühmte »La serva padrona« mit Mlle. Duchâteau in Schönbrunn gegeben. Eine interessante Aufführung fand am 25. Jänner 1765, gleichwie »Il parnasso confuso«, aus Anlaß der Vermählung Kaiser Josefs II. mit Maria Josefa von Bayern statt. Es war dies Metastasios Schäferballett »Il trionfo d'amore« mit Musik von Florian Gaßmann, in dem Erzherzog Maximi-



GLUCK
(Bild von Duplessis)

lian den Amor spielte, Erzherzog Ferdinand und Erzherzogin Antonie, die spätere unglückliche Königin Maria Antoinette, als Myrtill und Flora nebst mehreren jungen Mitgliedern des Hochadels auftraten. Der französische Maler Nouguez hat damals diese Balletszene in einem Bilde, das sich gegenwärtig in Versailles, wohin es Maria Antoinette als Erinnerung an ihre Kindheit mitgenommen hatte, befindet, festgehalten. Es zeigt eine stilisierte Parklandschaft, in der Maria Antoinette im Reifrock als zehnjährige Prinzessin mit kindlich heiteren Zügen mit Erzherzog Ferdinand einen Pas de deux tanzt. — Das Korps de Ballett bilden je vier adelige Knaben und Mädchen. Im Hintergrunde steht horchend der geflügelte Amor, von Erzherzog Maximilian, dem späteren Kurfürsten von Köln, dargestellt. — Eine andere bemerkenswerte Aufführung am Schönbrunner Schloßtheater bildete das am 9. und 14. Juli 1777 gegebene Gastspiel der fürstlich Eszterházyschen »Bande«, die unter Haydns Leitung hier dessen Oper »Dido« (Marionettenoper) über Einladung Maria Theresias, die bei ihrem Besuche in Eszterház an der dortigen Marionettenoper besonderen Gefallen gefunden hatte, mit großem Beifall vor dem kaiserlichen Hofe zur Aufführung brachte. Interessante Beiträge zur Geschichte des Theaters am Wiener Hofe, insbesondere auch der Schönbrunner Schloßbühne zur Zeit Maria Theresias enthalten Khevenhüllers Tagebücher. Aus ihnen gewinnen wir ein unmittelbares, wahrheitstreues Bild — Khevenhüller schrieb nicht für die Öffentlichkeit — von den dramatischen und musikalischen Vorstellungen am kaiserlichen Hofe. Im Nachfolgenden seien einige der Zusammenstellung von Ludwig Böck entnommene Blätter aus diesen Tagebüchern, das Theater am Wiener Hofe betreffend, wiedergegeben:

13. MAI. (Geburtstag der Kaiserin.) Um 5 Uhr waren die Stund-Frauen bestellet, welchen die Kayserin en cercle in der großen Galerie die Hand zu küssen gabe, und Sich sodann nebst dem Kayser und den älteren Jungen Herrschafften und der Princesse in publico mit Vortrettung obbemelter drei Bottschafter (Nuntius, französischer und neapolitanischer) zur Opera verfügte; damit aber alles Impegno zwischen der Princesse und diesen letztern vermieden würde, so begabe Sich Erstere, nemlich die Princesse, nebst sämmtlichen Jungen Herrschafften in die grosse Loge hinauf und J.J.M.M. sezten Sich gewöhnlicher massen auf dero Estrade in den Parterre, allwo dann auch die Bottschafter ihre Bank vorbereitet fanden, und die mit gekommenen Dames, Hoff-Aemter und übrige Cavalliers (versteht sich solche, die das Appartement frequentieren dörffen) wie sonsten üblich placiret wurden: zwey Cammerherren, nemlich der junge Fürst von Auersperg und mein Eydam waren Comissaire für den Parterre, und zwey Truchsess für den äussern Einlaß und die Galerie, welche letztere al solito für die Cammerdienerinnen und den Halb-Adel destiniret warn; damit aber weniger Unordnung seye, so wurde befohlen, daß vor der Ankunnft des Hoffs lediglich die fremden Ministri, geheimen Räth, Cammerherren und Generals-Persohnen in den Parterre gelassen, allen übrigen Cavalliers aber die Entree erst zugleich mit dem Hoff verstattet werden solle. Man hatte zwar geglaubt, das wir heut nicht in publico zur Opera gehen würden, weillen selbe abermahlen von einer Compagnie von Dames und Cavalliers produciret worden und man dergleichen Spectacles sonsten par Distinction immer als Cammerfest zu tractiren gepfleget,

allein wegen des heutigen so grossen Gala-Tags ware nicht wohl anständig und möglich, das Publicum zu vermeyden, und wäre mithin etwann besser gewesen, wann die Noblesse mit guter Art declinirt hätte, ihre Opera an den Gala-Tag selbsten zu spillen; übrigens waren die vier Sängerinnen die nemlichen, so vorn Jahr Sich hören lassen, anstatt des Grafen Pergen als einzig dabey gewesenen Chapeau sange der Principe Michaele Tassis, Kays. Cammerherr, welcher nebst einer unvergleichlichen Action eine recht angenehme Stimme hat, und was das Besonderste ist, ohne jemahlen die Music erlernet zu haben, das Recitativo sowohl als die Arien mit ungemainer Accuratesse und bester Methode zu singen wes; die Composition ware von dem eigenen Signor Bonno, der die vornjährige gemacht, welche die meiste Connoisseurs der gegenwärtigen preferiren wollen; die Opera hieße L'Eröe Cinese und ware eine abermahlige stattliche Arbeit des berühmten Abbate Metastasio. Nach dem erst- und zweyten Act wurden Ballets, einer von Cinesern und der andere von Tartaren, produciret, bey welchen die älteste Dochter des H. Obrist Stallmeisters und des Hartschiren Haubtmanns nebst den Grafen Rogendorf, Joseph Herberstein, Carl Dietrichstein und Joseph Colloredo gedanzet haben; meine Thereserl figurirte auch in den ersteren und wurde in einer Urne de porcellaine herausgetragen, so aber vor mir ein mystere sein sollen; J.J.M.M., welche du secret waren, haben Selbsten alles mit beygetragen, daß ich es nicht erfahren sollen... 3. JULI. (Goldene Hochzeitsfeier des Grafen Erdmann v. Proskau auf Einladung der Kaiserin in Schönbrunn.) Nach halber 6 Uhr gienge alles zur Opera, welche der Hochzeit zu Ehren anheut zum letzten Mahl gespillet wurde, und hatten die

Brautleut annoch zum Schluß die besondere Gnad, das sie in der großen Loge neben I. M. der Kayserin und in einer Reyh mit Selber und denen Jungen Herrschafften sich niedersetzen und dem Spectacle also zusehen dorfften... Nach der Opera thate die Kayserin Sich also gleich retiriren, der Kayser aber soupirte mit der gewöhnlichen Compagnie, worzu auch die Acteurs und Actrices neben den Danzern und Danzerinnen und deren Freylen Eltern geladen wurden... die kleinen Geschanknussen aber waren ihnen allschon vor der Opera von der Fürstin von Trautsohn ausgetheilet worden.

21. SEPTEMBER. Abends wurde pour L'amuser (den Kaiser) die französch. Comedie heraussen auf unserm Schönbrunner Theatre gespillet, les pièces étaient: Esope à la cour; L'amant auteur et valet.

28. OCTOBER. Abends um 6 Uhr ware Ordonnanz zu einer kleinen Comedie de trois actes, genannt Saturnales, welche von der berühmten Mad. de Grafigny eigends componirt und anhero geschickt worden, um von den Jungen Herrschafften produciret zu werden. Die Acteurs und Actrices waren: Cesar: der Erzherz. Joseph; Cornelie: meine Tochter Thereserl; Cinna: Ertzh. Karl; Servilie: Ertzherzogin Marie; Bacchis: Ertzherzogin Amalie; Sostrate: Ertzherzogin Elisabeth; Dromon: jüngerer Trautsohn; Davus; Ertzherzog Leopold; Cratinus: ein jüngerer Wallis ex Theresiano. Die Danseurs und Danseuses waren die obbemelte vier Ertzherzoginnen, meine Thereserl und Marianl, die älteste Dochter meines Vettern Louis, die Gräfin Frantz Schrattenbach, die jüngere Trautsohn und 4 Knaben ex Theresiano... pour l'ouverture du Theatre kame meine Nänl mit einem kleinen Sohn des Cammerherrn Grafen Gottlieb Windischgratz heraus en

criant: saturnales. Die Piece war gar zu seriös und die Dialogues gar zu lang für Acteurs eines solchen Alters, mithin war auch die Kayserin nicht allerdings zufrieden. Weillen das Fest zu Ehren dero Nahmenstags destinirt war, so machte man kleine Gala.

1753.

6. MAI. (Laxenburg.) Nach . . . der Baitz gienge mann in das erst kürtzlich in sehr wenig Wochen am End des sogenannten Hoffgartens gegenüber des Sinzendorfischen Hauses von Stain und recht hertzig erbaute neue Theatrum, allwo die wieder eigends anhero beruffene französische Trouppe: L'enfant perdu — (Lustspiel in fünf Acten von Nivelle de la Chaussée) — nebst zwey neuen Balleten produciret, und wurde, weillen es der Raum genugsamm zugelassen, allen Cavalliers und Dames, so das Appartement frequentiren dörffen, erlaubet, heut und überhaubt alle Cour-Tag dabei zu erscheinen.

15. OKTOBER. (Schönbrunn.) Wurde . . . Abends die Opera: La Clemenza di Tito — (von Metastasio) — (wozu man das Personale auf des Kaysers Befehl und Unkosten in aller Eyll zusammen suchen müssen und worzu der Andreas Adolfati die Music componiret) ebenfalls in publico aufgeführet, worbey denen in privato stehenden Bottschafftern die Loge rechter Handt, und dem Printzen v. Modena die gegenüber auf der linken Seiten befindliche angewiesen wurde; das Soupé aber blib aus.

18. OKTOBER. Abends wurde die Opera auf dem Schönbrunner Theatro repetiret.

30. OKTOBER. Wurde zu Schönbrunn die Opera wiederhollet.

1755.

5. MAI. Wurde eine neue Pastorella: La Danza — Text von Metastasio, Musik von Bonno — genannt, und welche lediglich in zwey Persohnen, der Gabrieli und Sieur Fribert — (Karl Fribert, geb. 7. Juni 1736 zu Wullersdorf in Nieder-Österreich, gest. zu Wien 6. August 1816, ein Schüler Bonnos und Gassmanns. Er trat 1759 in die Dienste des Fürsten Eszterházy zu Eisenstadt und wirkte später in Wien als Kapellmeister und Komponist von Kirchenmusik) — einem Tenoristen, bestanden und eine introduktion zu einem neuen Schäferballet gewesen ist, produciret.

1758.

22. OKTOBER. Wohnten J. J. M. M. nebst den sieben älteren Herrschafften dem wegen der Victori bey Hochkirchen gesungenen Te Deum bey St. Stephan bey und Abends ware Spectacle zu Schönbrunn nebst zwey neuen Balletts, deren ersteres: L'Enlevement d'Europe praesentirte und der zweyte ein Impromptu militaire ware über die glückliche Action; das Theatrum stellete ein mit Trophées aufgebutztes Lager vor, in dessen Fond die Statue de la victoire zu sehen ware, und die Figuranten waren à la Romaine weiss und roth angekleidet, welche unter einer mit Trompeten und Pauken accompagnirten Musique un ballet figuré danzeten.

1759.

18. MÄRZ. Abends führen J. J. M. M. nebst den 7 älteren Herrschafften zu dem Printzen von Sachsen Hilburghausen welcher in seiner Wohnung vor der Stadt in dem sogenannten Rofranischen Garten (im heutigen Palais Auersperg) heut zum ersten Mahl die Serenade vom Abbate Metastasio: Isaaco — Musik von Bonno — nach Opera art auf einem

theatre mit agirenden Personnagen representiren liesse, und hierzu den Hof eigends eingeladen und der Kayserin zu dero alleinigen Disposition und Austheilung sämmtliche Einlassbillets zugeschicket hatte, welche auch von Ihr und anderen de la suite und denen vornehmeren Ministres und Dames distribuiret worden seind. Dises Spectacle hat sowohl wegen seiner Seltsamkeit (indeme dergleichen mit denen agremens und der Action einer Opera vorgestelltes Oratorio dahier noch niemahlen gesehen worden) als wegen der gutten und noblen Art und Bedienung, welche disem Herrn in all dergleichen Fêtes besonders eigen ist, um so mehrere Approbation gefunden, als Er selbes nachhero dem Adel und Publico zu lib verschiedene Mahl wiederhollen lassen.

8. JULI. (Schönbrunn.) Wohnten J. J. M. M. dem heutigen ersten Spectacle in dem daraussigen Comédihauss bey; dissfahls wurde es auf den vorjährigen Fuss gehalten, ausser dass die Kayserin mit denen Bottschafftern die Loge vertauschete und ihnen die zu rechter Hand gelegene assigniren liesse, weil Ihr die Loge vis-à-vis bequemer zum ab- und zugehen ware, und Sie auf jener Seiten mehrere Gemächlichkeit hatte, während dem Spectacle Ihre gewöhnliche Audienzien zu geben.

12. JULI. Abends ware zu Schönbrunn wieder französische Comedie.

19. JULI. Ware Comedie.

22. JULI. Ware Abends der Sonntätige Cercle und französiche Comedie, und zwar eine erste Repraesentation der Fâcheux — Lustspiel in drei Acten — vom Molière.

16. AUGUST. Abends nach 6 Uhr fuhren J. J. M. M. nebst den älteren Herrschafften und uns andern Schönbrunner Hof-Aemtern nacher Monperou — (das von Fischer von Er-

lach erbaute Trautsohnsche Palais auf dem Glacis, das 1760 von der Kaiserin Maria Theresia erworben und der kgl. ungarischen Leibgarde zur Benützung überlassen wurde, welchem Zweck es bis vor kurzem diente) — zu der Fürstin v. Trautsohn, und wohneten einer von Dames und Cavalliers repraesentirten Tragedie: Erigone — von Lagrange-Chancel — benennet, bey, die Acteurs und Actrices waren folgende: Erigone: die Dochter des Fürsten v. Trautsohn, Neree: Freyle Therese Kinsky, Dochter des Grafen Leopold, Stenelus: Baron de Spangen, k. k. Cammerherr, ein Niederländer, Androclide: Fürst August Sulkowski, k. k. würkl. geh. Rath, Attale: mein Sohn Franz Anton, Millon: ein junger Starhemberg, aus der Académie, Sohn des guten Graf Emanuel; die Piece hat recht wohl réussirt, und obschon mein Sohn von Zeit seiner kindischen Jahren nicht agiret, so hat er sich dessen dennoch über meine Erwartung aquitiret.

3. OCTOBER. (Schönbrunn). Wurde wegen des Vorabend S. Francisci das französische Spectacle heraussen anticipiret und eine neue Opera comique: L'arbre enchanté — Musik von Gluck — benahmset, nebst einem dazu adaptirten neuen Ballet produciret.

5. OCTOBER. Hatte die Kayserin nach dem Rosencrantz ein kleines Impromptu und Cammerfest zu Ehren des gestrigen hohen Nahmens-Tages angestellet, so vor dem Kayser ein Geheimnuss und surprise sein sollen. Sämmtliche junge Herrschafften außer des Ertzh. Leopolds, welcher . . . annoch bettliegrig ware, producirten ein Concert: der Ertzh. Ferdinand machte die Ouverture mit der Pauken, sodann recitirte der kleinste Herr Maximilian folgenden, von dem Abbate Metastasio componirten wälschen Glückwunsch:

Padre augusto, offrirti anch' io
Oggi bramo omaggi e voti,
Ma inesperto è il labbro mio
Nè del cor seconda i moti,
Ah ! se un baccio è permesso
Sulla man del genitore,
In quel bacio appieno espresso
Farà intendersi il mio core.

Die kleinste Ertzherzogin Antonia sange im französischen Vaudeville, die übrigen alle aber Italiän. Arien; der Ertzh. Carl spillete ein Concert auf der Violine und der älteste Herr auf dem Violoncello, und zum Schluß haben die Ertzh. Maria Anna und Maria auf dem Clavir Concerti geschlagen, und die Erstere, welche wegen ihrer üblen Brust eine zwar schwache, aber sehr angenehme und reine Stimme hat, Sich Selbsten accompagniret. Die Entrée zu der Music, welche in der Rath-Stuben gehalten worden, wurde allen Schönbrunnern verstattet.

1764.

19. MAI. ...Eine neue Opera buffa (von Goldoni), welche hiesse la buona figliuóla colla musica del signore Piccini; und worbey sich verschiedene gar nicht üble virtuosi in specie le signorine Quadagni, Schwestern des hier befindlichen Castraten, und Ristorini, sodann i sig. Ristorini, Lovatini, Caratoli (»wurde nach der Hand wieder auf Wienn beruffen und starbe allda 1772 im 67. Jahre an der Brust«,) und Zanca befanden, deren Vorlezterer insonderheit einer der besten Buffi ist, welche ich noch gehöret; weil die Piece ohnedeme in etwas lang, so wurde der Ballet ausgelassen.

2. JUNI. ...neue Opera: Alcide negli Esperidi benammset, worzu die Worte von Signore Coltelini und die Musique vom

Signore Mago (richtig: Majo), Neapolitaner, componiret worden und eben nicht am besten gerathen hatte. Uebrigens ware alles in Gala wegen des biss heut verschobenen Nahmen- und Geburthsfests des Ertzh. Ferdinands...

1765.

19. JÄNNER. »Abends kamme die Kayserin nacher Schönbrunn, um der Generalprob der kleinen Operette (Il parnasso confuso) beyzuwohnen«.

24. JÄNNER. (Schönbrunn.) Abends wurde das erste Fest aus Anlaß der Vermählung Josef's in einer kleinen Operette bestehend aufgeführt, unter dem Titel: Il parnasso confuso, worzu der Abbate Metastasio le parole und der Cavaliere Gluck la musica componiret; das Theatrum wurde eigends in der großen Anticamera oder dem so genannten Salon des batailles aufgerichtet, und weil der Platz für die Spectateurs sehr klein gewesen, so ware auch die Kayserin mit der Entrée sehr gesparsamm; mann hielte sich dissfahls an keine eigentliche Classe, sondern ich formirte immer eine besondere Liste und liesse durch die Türhüter die Invitations-Zetteln herumschicken; denen Uniformes sogar musste ich insinuiren, das sie zu den nemmlichen Spectacle insonderheit den heutigen nicht zweymahl kommen mögten, damit desto mehrere Persohnen von diser Gnad profitiren könten. Es ware auch dises in der That und sans flatterie eines der sehenswürdigsten, so vielleicht noch an einem Hoff aufgeführet worden, indeme es nicht allein lediglich aus denen vier Ertzherzoginnen Elisabeth, Amalia, Josepha und Charlotte bestanden, die zwey jüngsten Herrn und Frauen dabey gedanzet, und der Ertzh. Leopold das Intrument geschlagen und respective den Orchestre dirigiret, sondern auch sämmtlich dise hohe Person-

nages. Sich sowohl im Singen wegen natürlicher Schönheit der Stimme und der Methode als im Agiren und Danzen (als in welch letzteren der Ertzh. Ferdinand, qui est fait au tour, recht verwunderlich pariret) ultra expectationem und zu allgemainer Verwunderung hervorgethan haben. Nach dem Spectacle ware heut und folgende mahl immer Cercle in der Gallerie.

25. JÄNNER. . . . Abends pour la seconde fete eine von unseren Virtuosi di theatro aufgeführte Serenade, Il trionfo d'amore genannt; diese Piece ist eine alte pour l'epoque du jour in etwas aufgebuzte Composition des Abbate Metastasio, als welchem die Zeit zu kurtz geworden, zwey neue Dramma zu verfertigen, die Music dazu ware von dem Signore Geismann (richtig: Gaßmann).

7. MAI. . . . Pour spectacle hatten wir: La jeune Indienne, welche aber nicht wohl reussiren können, weil dise nemmliche Piece von Dames und Cavalliers zu Schönbrunn letzthin gespillet, mithin auch mit mehreren Agrement angesehen worden ware; anbey wurde der Ballet: Le retour du printemps repetiret.

13. MAI. . . . Abends. . . . incognito in die Opera: L'Olympiade worzu von dem Signore (Gaßmann) eine fast ganz neue Music nebst ebenmäßig neuen der piece einverleibten Ballets componiret, und auch sonsten in dem Libretto verschiedene Scenen ausgelassen, oder doch um ein Villes abgekürtzet worden.

18. MAI. . . . (verfügte) Sich (die Kayserin) Nachmittag in das Theresianum, allwo eine neue Tragedie: Julius, der Martyrer, in deutscher Sprache aufgeführet wurde und (kehrte) Abends zum Spectacle zurück, so wieder neu ware, nahmens: Les trois sultanes (»Soliman II, ou les trois sultanes«, Lustspiel in drei Akten von Favart; eine Übersetzung von Starke wurde

29. September 1770 aufgeführt), jedoch ohne Ballet, indeme es etwas lang gedauert...

1767.

9. SEPTEMBER als den zweyten Gala Tag (aus Anlaß der Vermählung der Erzh. Maria Josefa) ...wurde eine neue von dem Abbate Metastasio componirte Opera: Partenope genannt, worzu der alte berühmte Sächs. Capellmeister Sr. Hasse die Music verfertiget, in Gegenwart sämmtlichen Hofes außer der Kayserin, welche zwar Sich entschlossen, pour obliger le public, der offentlichen Taffel, aber sonsten keinen Spectacle beyzuwohnen, und zwar in so weit sur l'ancien pied aufgeführet: das die Herrschafft in die Loge gieng, mithin denen Bottschafftern und Gesanten wie auch denen Distinguirtesten des Hofes dergleichen angewiesen, und der Parterre für das appartementsmässige Personale aufbehalten wurde, allein um doch wieder was zu innewiren, musste generalement allen geheimmen Räthen und Kammern angesaget werden, wo vor disem bey solchen Occasionen, wann der Hof nur in mezzo publico gegangen, lediglich die Hofämter und einige Dienst-Cämerer zum Leuchten mit begleitet hatten.

12. SEPTEMBER wurde auf den Schönbrunner Theatre, welches die Kayserin seithero mit nicht geringen und, wie mann sagen wollen, gegen die 40000 fl sich beloffenen Unkosten renoviren lassen, eine neue Opera buffa, il marchese Villano (von Balth. Galuppi) genannt, und zum Schlus ein ebenfahls neu componirter pantomimischer Ballet: Armida betitlt, produciret; der Hof gienge offentlich dahin, die Bottschaffter hatten die zwey kleinen Loges nächst dem Proscenio, und die Entrée ware im übrigen, wie vor disem. Auf dem

Theatre bey dem Kärnthner Thor wurde heut abermahls gratis gespillet...

Am 29. November 1780 starb Kaiserin Maria Theresia. Mit ihrem Tode endete die Glanzzeit des Schönbrunner Hoflebens und damit zugleich jene des Schönbrunner Schloßtheaters. Unter Kaiser Josef II. trat die Bedeutung Schönbrunns für das Hofleben zurück. Maria Theresias Sohn zog Laxenburg und den Augarten als Sommerresidenz vor. Immerhin wurde während seiner Regierung manches große Fest in Schönbrunn veranstaltet, bei dem auch das Schloßtheater in Tätigkeit trat. So wurde am 25. November 1781 aus Anlaß der Anwesenheit des Großfürsten und der Großfürstin von Rußland in Schönbrunn Glucks »Alceste« in italienischer Sprache aufgeführt, von der auch Mozart, welcher der Vorstellung beiwohnte, berichtet. Während der Regierung Kaiser Josefs diente neben der Schloßbühne auch die zu diesem Zwecke besonders adaptierte Schönbrunner Orangerie zu theatralischen Aufführungen. So wurden daselbst am 6. Februar 1785 Szenen aus Lessings »Emilia Galotti« und das Lustspiel »Der seltene Freier« gegeben, dargestellt von den Damen Sacco und Jaquet, den Herren Schröder, Brockmann, Müller und Schütz*). Den deutschen Darbietungen folgte eine italienische Oper »Il finto amante«. Berühmt ist aus jener Zeit die Schönbrunner Aufführung von Mozarts Singspiel »Der Schauspieldirektor«, Text von dem jüngeren Stephanie (Gottlieb Stephan, dem Verfasser des Textes von Mozarts »Entführung aus dem Serail«), welche am 6. Februar 1786 in der Orangerie

---

Vergl. »Das Schönbrunner Schloßtheater« von Dr. Ernst M. Kronfeld (1904), dem die Daten über einzelne Vorstellungen entnommen sind.

stattfand. Mozart hat die kleine dramatische Arbeit über Auftrag Kaiser Josef II. eigens für Schönbrunn geschrieben. »Dienstag gaben«, wie die Wiener Zeitung vom 8. Februar 1786 berichtet, »Se. Majestät der Kaiser den durchlauchtigsten Generalgouveneuren der k. k. Niederlanden und einer Gesellschaft des hiesigen Adels ein Lustfest zu Schönbrunn. Es waren dazu vierzig Kavaliere, wie auch Fürst Stanislaus Poniatowsky (Neffe des Königs von Polen) geladen, die sich ihre Dames selbst wählten und paarweise in Pierutschen und geschlossenen Wägen, um 3 Uhr von der hiesigen Hofburg aus, mit Sr. kais. Majestät, Höchstwelcher die durchl. Erzherzogin Christine führten, nach Schönbrunn aufbrachen und allda in der Orangerie abstiegen. Diese war zum Empfang dieser Gäste auf das herrlichste und zierlichste zum Mittagmahle eingerichtet. Die Tafel unter den Orangeriebäumen war mit einheimischen und fremden Blumen, Blüthen und Früchten auf die angenehmste Weise besetzt. Währenddem Se. Majestät mit den hohen Fremden und den Gästen das Mahl einnahmen, ließ sich die Musik der k. k. Kammer auf blasenden Instrumenten hören. Nach aufgehobener Tafel wurde auf dem an einem Ende der Orangerie eingerichteten Theater ein neues für dieses Fest eigens componiertes Schauspiel mit Arie, betitelt: ›Der Schauspieldirektor‹ durch die Schauspieler von der k. k. Nationalbühne aufgeführt. Nach dessen Ende wurde auf der wälschen Bühne, die am andern Ende der Orangerie errichtet war, die ebenfalls für diese Gelegenheit verfasste Opera buffa unter dem Titel: ›Prima la musica e poi le parole‹ von der Gesellschaft der Hofoperisten dargestellt. Während dieser Zeit war die Orangerie mit vielen Lichtern an Lustern und Platten auf das herrlichste beleuchtet.

Nach 9 Uhr kehrte die ganze Gesellschaft in voriger Ordnung, jeder Wagen von zwei Reitknechten mit Windlichtern begleitet, nach der Stadt zurück.«

»Es hat den Anschein«, schreibt R. Hirsch in seinen ›Musikalischen Reminiscenzen‹ (Leipzig 1859), in der er die Geschichte dieses Werkes Mozarts darlegt, »daß dies Singspiel unter Anordnung des Kaisers Josef verfaßt worden ist, um damit die Gebrechen und Launen und Prätensionen der Theaterleute zu geißeln . . . Ein Kenner jener Zeitperiode erzählt aber als ganz bestimmt, daß Mozart bald nach der ›Entführung aus dem Serail‹ auf Befehl des Kaisers Josef die genannte Operette komponiert habe, als einen scherzhaften musikalischen Wettbewerb für Madame Lange und eine italienische Sängerin. Jedenfalls war der ›Schauspieler‹ zugleich eine Demonstration der italienischen Musik gegenüber . . . Dasselbe Hoffest brachte auch Salieris komische Operette ›Prima la musica, poi le parole‹ ans Tageslicht. Schon der Titel zeigt, daß es sich um eine Satire auf die italienische Opernmusik handelt, welche die Musik ohne alle Rücksicht auf den Text voranstellt«.

In den Jahren 1805 und 1809 hielt sich Napoleon in Schönbrunn auf. Es war eine Zeit der tiefsten Demütigung für Österreich. Er bewohnte damals das sogenannte Napoleonzimmer. Im großen Schloßhofe hielt er Truppenrevuen ab. Hier fand unweit der großen Schloßtreppe am 11. Oktober 1809, drei Tage vor dem Preßburger Frieden, das Attentat des jungen Erfurter Pastorsohnes Friedrich Staps statt. Das Schönbrunner Theater erlebte damals einige interessante künstlerische Veranstaltungen; denn der Kaiser liebte es, sich nach Mars' blutigem Handwerk an dem heiteren Spiel der Musen zu

ergötzen. So wohnte er am Abend des 15. Dezember 1805 einem Konzerte bei, das der berühmte Opernkomponist Cherubini, der gerade in Wien weilte, um im Kärntnertor-Theater seine Oper »Lodoiska« einzustudieren, in Schönbrunn dirigierte. Im Jahre 1809 fanden auf Befehl des Kaisers während der Tage der französischen Invasion eine Reihe von Vorstellungen im Schönbrunner Schloßtheater statt. Am 31. Juli 1809 wurde Racines »Phädra« in der deutschen Bearbeitung Schillers aufgeführt. Madame Weißenthurn stellte die Phädra, Toni Adamberger, die Braut Körners, die Aricia dar. »Madame Weißenthurn machte«, wie es in einem zeitgenössischen Berichte heißt, »die Phädra, wie es schien, zur Befriedigung des erlauchten Kenners. Unsere Schauspieler und alles, was mit dem französischen Hoflager zu tun hat, sind über die zarte Behandlung, die man dort Künstlern widerfahren läßt, sehr erstaunt . . .« Frau von Weißenthurn erhielt in ihrer Garderobe vom Marschall Duroc im Auftrage des Kaisers ein Geschenk von 3000 Francs. Im übrigen wurden hauptsächlich italienische und deutsche Opern und Ballette in Schönbrunn aufgeführt. Die Oper leitete zum Teile der damals berühmte Komponist Weigl, das Ballett der Ballettmeister von der Pariser Oper J. Aumer. Häufig wurde nur ein Opernakt aufgeführt, an dem sich dann ein Ballett anschloß. Unterm 25. September 1809 berichtete der »Moniteur« aus Wien: »Diesen Abend wurde auf dem Theater des Palastes ›Der Barbier von Sevilla‹ mit Musik von Paesiello und das Ballett ›Das Rosenmädchen‹ aufgeführt. Herr Ronconi, königlich italienischer Kammersänger, der eben von Mailand angekommen ist, hat die Rolle des Grafen Almaviva gegeben und darin durch seinen Gesang und sein Spiel sehr gefallen.«

Auch Weigls Opern »Die Schweizerfamilie«, »Das Kaiserhaus«, Mozarts »Don Juan« gelangten damals in Gegenwart Napoleons zur Aufführung. In den Opern glänzten von deutschen Künstlern Anna Milder und die Sänger Johann Michael Vogel, der nachmals berühmte Schubertsänger, und Karl Weinmüller, im Ballette Josefa Maria Vigano, »Terpsichore« genannt, die mit ihrem Gatten, dem Tänzer Salvatore Vigano, eine neue Art von pantominischen Tanz einführten. »Im Theater, das sehr niedlich und wohlgebaut ist, angekommen, fanden wir«, erzählt die Schriftstellerin Karoline Pichler aus den Tagen des Schönbrunner Aufenthalts Napoleons im Jahre 1809, »die Galerien mit lauter französischer Generalität in strahlenden Uniformen besetzt... Der Vorhang war noch zugezogen, man wartete auf den Kaiser. Nachdem dies eine feine Weile gedauert und mir Zeit gelassen hatte, einen vergleichenden Rückblick auf unseren väterlichen Monarchen zu werfen, der stets die Ordnung selbst war, pünktlich die Stunde einhielt und nie das Publikum oder die Behörden warten ließ, erscholl plötzlich gegen 8 Uhr ein jäher und lauter Trommelwirbel, der die Ankunft des Kaisers verkündete, und ich konnte abermals nicht umhin, dies unfreundliche Getöse mit dem unheimlichen Gerolle zu vergleichen, womit bei uns eine Feuersbrunst, folglich ein Unglück angekündigt zu werden pflegt... Er kam und setzte sich, ein Komödienbuch in der Hand, in der Loge nieder; hinter ihm standen seine Adjutanten, oder wer die Herren waren... Da war er nun, der Erderschütterer, der Mensch, der an allen Thronen Europas gerüttelt, manchen schon umgestürzt, manchen seiner besten Grundfesten beraubt hatte! Was konnte er noch tun wollen, er, dem, wie es schien, nichts unmöglich

war und in dessen absoluten Willen unser aller Geschick gegeben schien? Das waren meine Gedanken, während ein Akt des Sargines und dann ein kleines Divertissement vor uns aufgeführt wurde, auf welches meine Seele viel weniger achtete als auf den Furchtbaren da oben in der Loge...«

Nach einem anderen Berichte über diese auf Befehl Napoleons im Jahre 1809 veranstalteten Vorstellungen in Schönbrunn »rangen Ronconi und die Balsamini aus Mailand, Taglioni und die Costone mit der noch jungen Milder und der schon alten Campi, mit der anmutigen Laucher, mit Weinmüller, den Deutschen Lablache und Vogel, den gemütvollsten Sängern, um den Preis. Allerdings waren diese Soirees nur einmal und nicht wieder zu sehen in dieser Welt. Ein Parterre voll Stabsoffizieren der verschiedensten Waffen, ein Balkon voll Feldherren, Minister und Großwürden, alle en grande tenue der mit raffiniertester Pracht ausgestatteten Amtskleidung, dazu Wiens weibliche Noblesse in brillantester Toilette, eine solche Essenz von historischer Notabilität und Elite der Schönheit, von den ausgezeichnetsten Künstlern entzückt, ein solches Tableau ohne alle Nebenfiguren in diesen zierlichen Rahmen gefaßt, hat kein Seitenstück aufzuweisen«.

In den Jahren 1813 und 1814 gaben, wie der Dichter Castelli in seinen Memoiren berichtet, Dilettanten Vorstellungen in Schönbrunn. »Die Bewohner von Hietzing, Penzing und Meidling rissen sich um Eintrittskarten, jeden Sonntag war das Haus voll, nur wenn wir Vorstellungen gegen Bezahlung für die Armen gaben, war es etwas leer. Daß wir uns etwas Großes auf unsere Schauspielerei (welche ich damals auch noch Kunst nannte) einbildeten, versteht sich; und wenn wir am Sonntage um die Mittagsstunde in den großen Schönbrunner

Alleen mit der eleganten Welt Promenade machten, trugen wir den Kopf gewöhnlich um einige Zoll höher. Die Dilettantengesellschaft war dieselbe, wie sie bei Tomnoni, Piro und Kerner war, und wir waren wirklich so eingespielt miteinander, daß wir zum größten Stücke kaum einer oder zwei Proben bedurften. Ich und ein gewisser Walter spielten Väter, Hassaureck und Stutz (der später unter dem Namen Remye bekannte Schauspieldirektor im Auslande) Liebhaber, Kronenfels Intriguants und Komiker, ein älteres Fräulein Teimer Mütter, zwei jüngere Fräulein Teimer und ein Fräulein Ehmeyer Liebhaberinnen. Zu kleinen Rollen standen uns Jünglinge und Mädchen in Menge zu Gebote, denn sie hielten es für eine große Ehre, mit uns spielen zu dürfen. Auch der k. k. Hofschauspieler Müller Vater und die Hofschauspielerin Frau von Weißenthurn spielten einige Male mit uns. Die Kunstwiege der nachmals so gefeierten Sängerin Unger-Sabatier war ebenfalls unsere Dilettantengesellschaft.«

In der Zeit des Wiener Kongresses gab es wieder prunkvolle höfische Theatervorstellungen in Schönbrunn. Am 14. Oktober 1814 wurde hier vor den versammelten Fürsten Europas Boildieus Oper »Johann von Paris« von den Mitgliedern der Hofoper aufgeführt. »Gegen 6 Uhr kamen«, wie die damalige Wiener Zeitung berichtet, »die Alliirten zum Schloßtheater, stiegen am Mittelthor ab und gingen durch den mit kaiserlichen Garden besetzten Gang in die Hofloge. Bei dem Eintritte rief das in Gala gekleidete Publikum den höchsten Herrschaften das Lebehoch zu. Sogleich begann die Vorstellung der Oper ›Johann von Paris‹ mit Ballet. Das Theatergebäude war nach der Angabe des ersten Obersthofmeisters im Innern nach den architektonischen Zeichnungen reich

erleuchtet und gewährte einen imposanten Anblick. Nach geendigtem Schauspiele entfernte sich der allerhöchste Hof unter dem herzlichsten Freudenruf des Publikums aus der Loge, stieg am Mittelausgange in die Hofwagen und fuhr durch die in Reihen aufgestellten Fackelträger in das kaiserliche Orangeriegebäude zur Nachttafel. Diese war außen durch 28.000 Lampen, innen durch 3000 Wachslichter illuminiert.«

Am 22. Jänner 1815 fuhren die Fürsten und Staatsmänner des Wiener Kongresses in prunkvollen Schlitten nach Schönbrunn, wo im Theater »Aschenbrödel« mit Musik von Isouard aufgeführt wurde.

Von einer interessanten Schönbrunner Theatervorstellung der Biedermeierzeit aus dem Jahre 1834 berichtet Bäuerles »Wienerzeitung« unterm 26. März: »Ich hatte das Vergnügen Sonnabends, den 22. März, einer der interessantesten Abendunterhaltungen, welche durch eine von dem edelsten Wohltätigkeitssinn beseelte Gesellschaft auf der k. k. Hofbühne zu Schönbrunn veranstaltet worden war, beizuwohnen . . . Die Gesellschaft hatte den Ertrag der Darstellung einem wohltätigen Zwecke gewidmet, und so ist die sehr bedeutende Einnahme unserem stets mit so wahrhafter Menschenliebe wirkenden Vereine adeliger Frauen zur Beförderung des Guten und Nützlichen übergeben worden . . . Die Wahl der an diesem Abende vorgestellten Lustspiele und einzelner Szenen aus italienischen Opern beurkundeten feinen richtigen Geschmack. Es wurden die beiden Lustspiele ›Ewige Liebe‹ von Bauernfeld und ›Die Theaterprobe‹ nach Molière aufgeführt. Die aus italienischen Opern entnommenen Szenen, im Costüme gespielt, waren: Duett des Piraten und der Her-

zogin aus Bellinis ›Pirat‹; große Arie Amina's mit Chor, aus desselben Compositeurs ›Nachtwandlerin‹; Duett von Emmy und Varney aus Donizettis ›Kenilworth‹; komisches Duett des Memorino und des Wunderdoctors Dulcamara aus desselben Compositeurs ›Liebestrank‹; große Arie der Semiramis mit Chor aus der gleichnamigen Oper von Rossini; Terzett zwischen Rosina, Graf Almaviva und Figaro aus dem ›Barbier von Sevilla‹. Das Orchester, aus bewährten Künstlern zusammengestellt, befand sich unter der umsichtigen Leitung des Herrn Kapellmeisters Adalbert Gyrowetz. Vor den beiden Lustspielen wurden von demselben die Ouverturen zum ›Othello‹ von Rossini und zum ›Titus‹ von Mozart präzis executiert.«

Von einer anderen Vorstellung aus dem Jahre 1836 (3. Juni), bei der zu Ehren der Söhne Louis Philipps, der Herzoge von Orleans und Namour, Bauernfelds Lustspiel »Die Bekenntnisse« gegeben wurden, finden wir in des damaligen Hofschauspielers Karl Ludwig Costenobles Tagebüchern folgendes verzeichnet: »In Schönbrunn: 3. Juni 1836 ›Die Bekenntniss‹, Freitheater für die Noblesse.

Die Probe in Schönbrunn wurde unter einem fortwährenden Susurro abgehalten. Alles lief untereinander und gegen einander und machte sich geschäftig. Endlich ließ der Kaiser fragen, ob alles bereit sei und die Musik begann mit der Ouvertüre von ›Othello‹. Es war ein eigenes Gefühl für uns Darsteller, vor einem Parterre zu spielen, daß nur Sinn für die französischen Prinzen hatte. Nach dem ersten Akte kleidete ich mich um und eilte nach Hietzing in den ›Engel‹ (Gasthaus zum weißen Engel in Hietzing), wo Raimund mit seiner Antonie Wagner mich erwarteten. Raimund, dem ich

erzählte, wie fade mir das heutige Spiel vorgekommen sei, sagte sehr wahr und treffend: ›Schaun's! Da bin ich nicht Ihrer Meinung. Der Künstler soll auch in solchen Lagen sich versuchen. Man lernt, daß ein und dasselbe Stück, von einem und demselben Künstlervereine vorgetragen, nicht unter allen Umständen gefallen kann und muß. Die hohen Zuschauer sitzen mit ganz anderen Empfindungen im Theater zu Schönbrunn als im Burgtheater. Sie kümmern sich wenig um Bauernfeld und Costenoble; sie schauen nur auf die Gesichter der französischen Prinzen und wollen wissen, was diese empfinden.«

Unter Kaiser Ferdinand I. fanden während des Aufenthaltes des Monarchen im Sommer und Herbst gewöhnlich an den Donnerstagabenden Vorstellungen in Schönbrunn statt, welche die damaligen Burgschauspieler, unter ihnen hauptsächlich Löwe, Fichtner, Beckmann, die Neumann und Wildauer, besorgten.

Von einer demokratischen Vorstellung aus dem Wiener Revolutionsjahr 1848, die der Hauptmann der Studentenkompagnie, der Wiener Theaterdirektor Friedrich Kaiser, einer der Führer der Revolution, zu Gunsten armer Studentenlegionäre, mit Dilettanten veranstaltete — gegeben wurden »Die Königin von 16 Jahren« und »Lebendig und Tot« — und zu der die revolutionären Studenten in Hofwagen fuhren, berichtet Bäuerle in seiner Theaterzeitung: »Beide (Stücke), wie die darin Beschäftigten erhielten vielen Beifall. Einer besonders günstigen Aufnahme von Seite des gut besuchten Hauses erfreute sich Herr Kaiser, der im zweiten Stücke mitspielte, ebenso eine Dame, die im selben Stücke mitwirkte, deren Namen ich aber leider nicht kenne, und Fräulein

Aschertzky die in beiden Stücken beschäftigt war. Ihr natürliches Spiel und ihr angenehmes Äußere verschafften ihr, wie unlängst bei ihrem ersten Auftritte im Theater in der Josefstadt, den günstigsten Erfolg, so daß man einer jeden Theaterdirektion eine solche Aquisition fürs naive Fach von Herzen wünschen kann. Herr Kossack und seine gut eingeübte Musikkapelle füllten zweckmäßig die Zwischenakte aus.«

Wiederholt bildeten die prunkvollen Räume des Schönbrunner Schloßtheaters auch während der langen Regierungszeit Kaisers Franz Josef I. den Schauplatz zu glänzenden Hoffesten und einzigartigen intimen künstlerischen Vorstellungen. Es gab historische Theaterabende in Schönbrunn vor einem Parterre von Königen, Fürsten, Adeligen, berühmten Staatsmännern, so im Weltausstellungsjahr 1873, wo zahlreiche Fürsten Europas, unter anderen König Leopold von Belgien, Kaiser Alexander II. von Rußland, Kaiserin Augusta von Deutschland Wien besuchten und ihnen zu Ehren große Galavorstellungen im Schönbrunner Theater gegeben wurden. Bemerkenswert ist insbesondere jene vom Sonntag, dem 19. Oktober 1873, wo Kaiser Wilhelm I. von Deutschland, Bismarck, Andrassy als Gäste des Kaisers im Schönbrunner Theater weilten und Künstler wie die Wolter, Haizinger, La Roche in Lessings »Emilia Galotti« und Feuillets »Im Alter«, (bearbeitet von Bauernfeld) auftraten. Unter dem Auditorium des Schönbrunner Schloßtheaters in der Franzisco-Josefinischen Zeit treffen wir ferner Kaiser Wilhelm II., Herzog Philipp von Orleans, die Königin von Portugal, den Fürsten von Montenegro, König Alfons von Spanien und viele andere illustre Gäste, bedeutende Vertreter des öster-

reichischen Hochadels, berühmte Staatsmänner, Künstler, Gelehrte und Politiker.

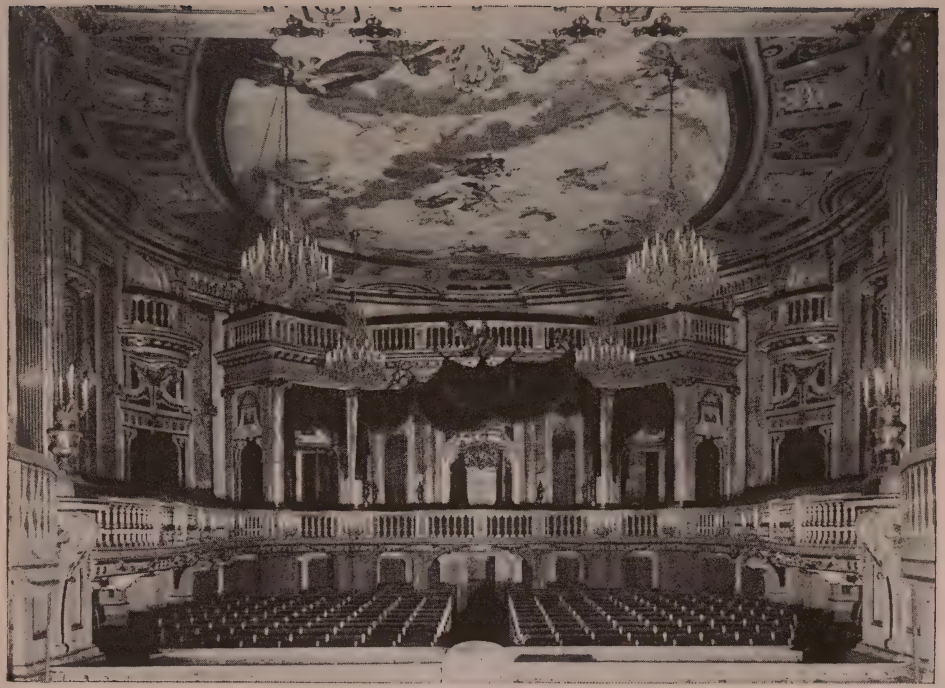
Zu den Mitwirkenden der Vorstellungen jener Zeit zählten die Größen des Burgtheaters: von der Wolter, Haizinger, Wilbrandt-Baudius, Löwe, Fichtner, La Roche, Beckmann, Baumeister, Meixner, Sonnenthal, den Ehepaaren Hartmann, Gabillon, von Krastel, Mitterwurzer, Lewinsky bis zu Thimig, Zeska, Kutschera, Korf, Schratt, Hohenfels, Witt, Albach-Retty. Von der Oper wirkten hier die Renard, Förster, Abendroth, Michalek, Kurz, Kittel, Van Dyck, Hesch, Felix, Schrödter, Felix, Regisseur Stoll, die Sterne des Balletts Sironi, Rathner, Schleinzer, Godlewski u. a. m. Die Musik besorgte eine Auslese des Wiener Opernorchesters unter Hellmesberger, Jahn, Bayer. Auch mehrere Wohltätigkeitsvorstellungen, in denen hervorragende Mitglieder des Hochadels und der vornehmen Wiener Gesellschaft mitwirkten, wurden in jener Zeit in Schönbrunn gegeben, so am 19., 22., 24. und 26. April 1901, bei denen »Der schwarze Domino«, komische Oper von Auber mit einem Tanzdivertissement aus »Cendrillon« von Massenet — in den Hauptrollen Graf Franz Ceschi, Gräfin Anastasia Kielmansegg, Fürstin Alexandrine Stirbey, Graf Hans Larisch, Prinzessin Elisabeth Croy, Prinzessin Essie Fürstenberg u. v. a. — der damals in Wien weilende deutsche Kronprinz Friedrich Wilhelm wohnte der Generalprobe bei —, ferner am 19., 20. und 21. April 1902, wo ein Lustspiel Wilbrandts »Von Angesicht zu Angesicht«, dargestellt vom Grafen Wydenbruck-Eszterházy und Arnold Korff, ein Singspiel »Die Georginen oder vom Scherz zum Ernst« aus dem Französischen nach A. Ascher von Max Hanslisch mit Gräfin Anastasia Kielmannsegg in der Hauptrolle und eine Tanzpanto-

mime »Aus einem alten Märchen« von Baron Bourgoing mit Musik von Josef Bayer aufgeführt wurden. Im übrigen waren die Stücke, die in jener Zeit in Schönbrunn gegeben wurden, Lustspiele von Bauernfeld, wie »Bürgerlich und Romantisch«, von Holtei »Sie schreibt an sich selbst«, von Wilbrandt »Unerreichbar«, »Jugendliebe«, von Fulda »Unter vier Augen«, von Emil Pohl »Die Schulreiterin«, von Sardou »Die guten Freunde« (Nous intimes), von Pailleron »Der zündende Funke«, von Blumenthal »Wenn wir altern«; ferner Lessings »Emilia Galotti«, Offenbachs Operette »Monsieur et Madame«, Lortzings komische Oper »Die Opernprobe«, Szenen aus Tschaikowskys Oper »Pique Dame«, aus Nedbals Ballett »Der faule Hans«, Eugen d'Alberts musikalisches Lustspiel »Die Abreise« u. a. m.

DAS THEATERGEBÄUDE UND SEINE GESCHICHTE

VON DAGOBERT FREY

Barock und Theater gehören ihrem innersten Wesen nach zusammen. Das Theater, was wir heute schlechthin darunter verstehen, ist eine Schöpfung des Barock, ebenso als Dichtung, wie als Gebäudetypus und Bühnenbild. Was das moderne Theater vom antiken und mittelalterlichen unterscheidet, ist die bildhafte Einheit der Szene in ihrer dichterischen Gestaltung, in ihrer malerischen illusionistischen Bildwirkung, in ihrem Verhältnis zum Beschauer. Was wir innerhalb des Rahmens der Bühnenöffnung sehen, ist immer Bild, ein bewegtes, sprechendes, tönendes Bild, aber doch immer Bild. Dieses Primat des Auges ist es, was die ganze dramatische Gestaltung des neuzeitlichen Dramas auf das stärkste bestimmt. Wir können das barocke Theater nur aus der unerschöpflichen Freude des bildhaften Gestaltens, aus der unendlichen Lust am Sehen, als dem herrlichsten aller Sinne, verstehen. Man denke, welchen schweren, immer wieder erneuten Kampf das dichterische Wort seit Gottsched und Lessing gegen die barocke Schaulust zu kämpfen hatte; erst der Klassizismus hat dem Ausstattungsstück das diffamierende Stigma aufgedrückt. Fand es doch ein Corneille nicht unter seiner Würde, auf Mazarins Befehl zu den viel bewunderten Dekorationen, die Torelli für das Theater des Palais Petit Bourbon entworfen hatte, eigens ein Stück, seine »Andromeda«, zu dichten.



DAS SCHÖNBRUNNER SCHLOSSTHEATER

Aber das Theater ist nicht nur Schöpfung des Barock, sondern es ist dessen ureigenster Inhalt. Barock bedeutet festlich gesteigertes Lebensempfinden, Pathos des Ausdrucks, Schaustellung. In dieser grundlegenden Lebensauffassung, der alles, Gottesdienst und Staatsaktion, Politik und Krieg, Leben und Tod zum Schauspiel wird, liegt das Entscheidende, Stil bestimmende. Jede Haltung wird zur Attitüde, jede Bewegung zur Geste, jedes Wort zur Tirade. Theaterhelden gleich stolzieren diese Menschen durchs Leben, und von Göttern und Helden muß man nach Opitz fordern, daß sie »ansehnliche, volle und heftige Reden vorbringen und ein Ding nicht nur benennen, sondern mit prächtigen, hohen Worten umschreiben«. Das ganze Leben erscheint auf die Bühne, ins grelle, schwer schattende Rampenlicht gehoben; und bühnenhaft will das barocke Leben gesehen sein, soll es nicht im tiefsten Grunde mißverstanden werden.

Theater ist ein Lieblingswort dieser Zeit, oft in Verbindungen, die uns fremd und seltsam scheinen. Die festliche Dekoration der Kirche zum vierzigstündigen Gebet oder zur Osterfeier wird zum Teatro sacro; Altäre, Säle und Höfe sind »nach Art des Theaters« angelegt; und die bedeutendste politische Zeitschrift des XVII. Jahrhunderts führt den Namen »Theatrum Europeum«.

Das ganze Leben ist von dieser theatralischen Auffassung durchsetzt; wie wollte man da das Theater als Einzelerscheinung aus der gesamten künstlerischen Lebensgestaltung scharf herausschälen? Es ist an keinen bestimmten Ort, an keine bestimmte Zeit gebunden. Es steht nicht dem Leben, der Wirklichkeit wesensverschieden als eine andere Welt gegenüber, es schöpft aus ihnen Antäus gleich ewig neue Kräfte,

es ist mit ihnen eins. Bei den großen Festlichkeiten mit ihrem pompösen Zeremoniell, den gewaltigen Aufzügen und überwältigenden Festdekorationen, den eingefügten lebenden Bildern, Pantomimen, Balletts und Intermedien, den wunderbaren Erscheinungen, Täuschungen und Schrecknissen, die den Zuschauer zum Mitspielenden wider Willen machen — »Verzeihst du, Herr, das Flammengaukelspiel?« — bei den prächtigen Festgelagen mit den gleißenden Schaustellungen der Tafelgeräte auf den bis zur Decke ansteigenden Kredenzen, mit den Schaugerichten, die geheimnisvolle Überraschungen in sich bergen, fließt Illusion und Wirklichkeit ineinander, daß sie nicht mehr zu trennen sind, werden die Zuschauer, ja alles, was daran Anteil nimmt, zur Komparserie dieses lebenumspannenden Schauspiels. Dittersdorf schildert uns ein solches Fest, das der Prinz von Hildburghausen zum Empfang der Majestäten im Jahre 1754 in Schloßhof veranstaltete. In paradiesischen Hainen begrüßten Nymphen mit lieblichen Stimmen die Gäste, riefen alle Bewohner der Wälder zur Huldigung auf, aus der Ferne ließen sich vier Echos von Wald- und Hifthörnern, Oboën und Flöten vernehmen; auf Wiesen, von Bäumen und Bergen grüßten in geschulten italienischen Chören die Bewohner der Gegend die Herrschaften; ebensolche Chöre tönten ihnen entgegen, als sie auf prunkvollem Venetianerschiff, gefolgt von einer Flotte, die March befuhren, und den Abend beschloß die Aufführung der neuen Oper »Le Cinesi« von Metastasio und Gluck, zu der Angelo Pompeati prachtvolle chinesische Dekorationen entworfen hatte.

Der höfischen Gesellschaft des Barock war das Theater nicht bloß rezeptiver Kunstgenuß, wie unserer Zeit, sondern galanter

Zeitvertreib, wie Tanz und Gesellschaftsspiel. Man ließ sich nicht nur vorspielen, man spielte selbst; der ganze Hof sang, mimte, tanzte bis zum Souverain, der es nicht unter seiner Würde fand, wie Ludwig XIII. und Ludwig XIV., als Schauspieler und Ballettänzer die Bühne zu betreten. In Saint Cyr spielten die jugendlichen Stiftsdamen vor dem König, und als die alternde Maintenon das Fräuleinstift in ein Nonnenkloster umgewandelt hatte, spielten die Nonnen weiter. Man halte die Gesinnung des König Wilhelm von Preußen dagegen, der dem jungen Minister Bismarck das Tanzen als für seine politische Stellung unpassend verwies, um den historischen Abstand einzuschätzen, der uns vom Barock trennt.

Aus diesem gesellschaftlichen und festlichen Charakter des barocken Theaters ergibt sich noch ein anderes: es war seinem Wesen nach Gelegenheitsveranstaltung, Improvisation. Geburtstage, Beilager, Kindstaufen, Empfänge fremder Gäste, Siegesfeiern und Friedensschlüsse gaben immer erneute Anlässe hiezu, um die man im bunten Getriebe des höfischen Lebens wahrlich nicht verlegen war. Opern und Ballette, Oratorien und Dramen wurden auf allerhöchsten Befehl eigens gedichtet, komponiert und inszeniert oder zumindest umgearbeitet und mit den notwendigen sinnigen Beziehungen und Anspielungen auf die hohen Personen, auf die Zeitereignisse und die Örtlichkeit versehen. So verwendet die Festoper »Il pomo d'oro«, die zum Beilager Kaiser Leopolds I. mit der Infantin Margaretha im Jahre 1666 aufgeführt wurde das Motiv des Paris-Urteils, um den Apfel der neuvermählten Kaiserin, die schön wie Venus, weise wie Minerva und erhaben wie Juno sei, von den drei Olympierinnen zusprechen zu lassen; so spielt die 1723 in Prag aufgeführte Oper »Constanza e

fortezza« von Fuchs schon im Titel auf die Devise des Kaisers an; so trat bei einer Aufführung in Laxenburg die allegorische Figur des Genius loci als Prologus auf. Gleich dem Ausstattungsstück hat erst eine spätere Zeit dem Begriff der Gelegenheitsdichtung, den geringschätzigen Unterton gegeben, den er für uns beinhaltet. Jene schönrednerische Rhetorik, die uns heute in alten Schauspielen und Operntexten so gehaltlos und schal erscheint, erhielt erst aus ihrer Beziehung zur Wirklichkeit Tragkraft und Resonanz. Was uns vom Barocktheater entfremdet hat, ist die Isolierung des Theaters vom Leben, und noch allgemeiner gefaßt die romantische Isolierung des Künstlers, ja der Kunst überhaupt.

Ebenso wie Dichtung und Komposition war die Inszenierung, die Dekoration des Theatersaales, ja sogar das Theatergebäude selbst zumeist Gelegenheitsschöpfung. Frankreich und Deutschland kannten bis in die Mitte des XVII. Jahrhunderts keine eigenen für diesen Zweck erbauten, dauerhaften Theatergebäude. Säle, Höfe, Gärten wurden für die Aufführungen jeweils besonders ausgestattet. Wenige Stunden genügten oft, gewaltige Baulichkeiten und Dekorationen hervorzuzaubern. Bei der Vorbereitung einer Aufführung der Oper »Perseus« im Hofe von Versaille trat plötzlich Regen ein; rasch wurde das ganze improvisierte Theater in die Winterreitschule übertragen, wo noch am selben Tage die Aufführung ohne Zwischenfall stattfand, ohne daß der Monarch von der erzwungenen Programmänderung etwas merkte. Aber auch die ständigen Theaterbauten waren zumeist entweder hiezu adaptierte Säle, wie die berühmte Sale des machines in den Tuilerien, die Levau eingerichtet hatte, oder rasch aufgezimmerte Holzfachwerkbauten wie das Opernhaus Ludovico Burnacinis

in Wien, das sich auf der Kurtine der Burgbastei an Stelle der Hofbibliothek erhob. Es wurde 1666 als eine der ersten großen Theaterbauten in Deutschland zur Vermählungsfeier Leopolds mit der Infantin Margarethe Elisabeth von Spanien errichtet und anläßlich der Türkenbelagerung wegen Feuersgefahr abgebrochen. Noch der prunkvolle Neubau im Jahre 1697 muß ein Holzbau gewesen sein, da er 1699 vollständig abbrannte. Wie die Bühneneinrichtung war auch die Dekoration des Zuschauerraums nur blendender Schein; illusionistische Malereien, verblüffende Virtuosenstücke perspektivischer Konstruktion, täuschten monumentale Architekturen in kostbaren Materialien vor. Selbst im Opernhaus der Tuilerien, dem berühmtesten Theater des XVII. Jahrhunderts diesseits der Alpen, war nach der Schilderung Sturms »alles marmorartig gemahlet«.

Es ist daher nicht verwunderlich, daß Fischer von Erlach bei dem Neubau des Schlosses Schönbrunn kein eigenes Theatergebäude geplant hatte. Selbst Versaille erhielt erst 1770 nach den Plänen Gabriels ein ständiges Theater, dessen Raum eigens für diesen Zweck angelegt und im massiven dauerhaften Material ausgeführt war. Es war der erste Bau in Frankreich, der nach italienischem Muster eine ovale Form dem Grundriß zugrunde legte. Noch unter Ludwig XV. waren in Versaille nur kleine Saaltheater in Verwendung, wie das berühmte von Boucher und Pérot ausgestattete Théâtre des petits Cabinets, dessen Bühneneinbau zum Wegnehmen eingerichtet war, so daß er innerhalb 24 Stunden aufgestellt und abgebrochen werden konnte. Es ist bezeichnend, daß die weitausholenden Umbaupläne für die Wiener Hofburg von Fischer von Erlach und Hildebrandt, die an Stelle der allmählich gewordenen

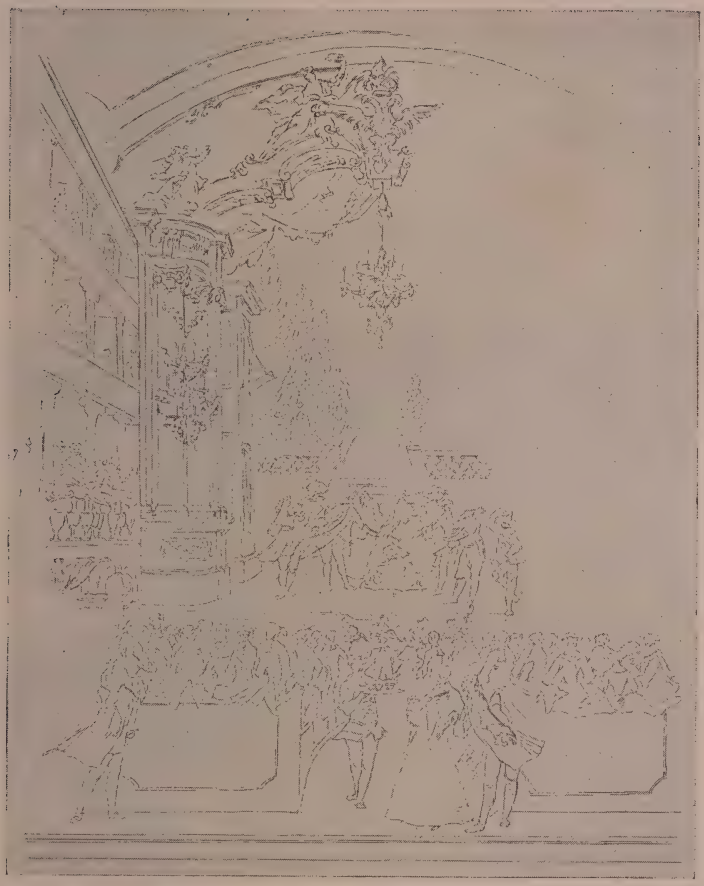
Bauten mit rücksichtsloser Hintansetzung aller historischer Pietät einen gewaltigen barocken Neubau setzen wollten, trotz der Großzügigkeit des künstlerischen Konzeptes kein Theater vorgesehen haben. In der Zeit Karls VI. dienten zwei Säle an Stelle der späteren Redoutensäle für Theateraufführungen, der kleinere für das italienische Schauspiel, der größere für die Oper. Das alte Burgtheater am Michaelerplatz, diese später so berühmte Stätte deutscher Schauspielkunst, war in seinem Anfangsstadium ein altes Ballhaus, das Sallier 1741 unter der Bedingung für Theateraufführungen zugewiesen erhielt, »daß er solches zu einem Opern- respektive Komödienhaus auf eigene Kosten innerlich ... errichte«. Und selbst der spätere Umbau von 1760, in jener Form, in der sich das Theater bis zum Abbruch im Jahre 1888 erhielt, war seiner ganzen Anlage in dem unfertigen Baukomplex der Hofburg nach nur als ein Provisorium gedacht.

Unter Maria Theresia taucht zum erstenmal der Gedanke auf, einen monumentalen Theaterraum in der Hofburg zu errichten. Kein geringerer als der Hof- und Staatskanzler Fürst Kaunitz beschäftigte sich eingehend mit dem Gedanken und entwarf selbst Pläne hiefür, die den ausdrücklichen Vermerk seiner Autorschaft tragen, darunter auch das Projekt für ein Doppeltheater. Die großen Theaterbauten in Deutschland, in Hannover, Dresden und Berlin, vor allem wohl das prächtige Opernhaus in Bayreuth, für das Giuseppe Galli Bibiena, der in kaiserlichen Hofdiensten stand, die Pläne in Wien angefertigt hatte, mochten den Anstoß hiezu gegeben haben. Es war bezeichnenderweise ebenfalls ein Italiener, auf den die ältesten Pläne für ein Wiener Hoftheater zurückgehen; war es doch Italien gewesen, das den Typus des modernen Theaters

geschaffen hatte und das auf diesem Gebiete dem Norden Europas weit voraus war. Niccolo Paccassi, dessen Familie aus Görz stammte, war durch lange Jahre der allmächtige Hofarchitekt in Wien, der sich der besonderen Gunst der Kaiserin erfreute. 1764 wird er in den Ritterstand, 1796 in den Freiherrnstand erhoben. Er baut in der Hofburg, in Schönbrunn, in Hetzendorf, in Laxenburg und in der Burg in Wiener-Neustadt. Als Theaterarchitekt hat er sich 1761 beim Kärntnertor-Theater bewährt. Für den Einbau eines Theaters in den Gebäudekomplex der Hofburg wurden von Paccassi verschiedene Möglichkeiten ins Auge gefaßt. Das einemal versucht er das Theater als Gegenstück zur Winterreitschule im rechten Eck des Michaelertraktes anzuordnen, ein Gedanke, der noch in späteren Plänen vom Ende des Jahrhunderts wieder auftaucht, ein andermal im Hof der Sommerreitschule, schließlich am Josefsplatz. Schon der Franzose Jadot de Ville Issey, den Franz von Lothringen aus Nancy mitgebracht hatte, der aber als Ausländer in Wien nicht festen Fuß fassen konnte, hatte den Platz vor der Hofbibliothek nach Art eines französischen Ehrenhofes auszugestalten und durch niedrige Gebäude für Stallungen gegen die Augustinerstraße abzugrenzen geplant. Paccassi greift diesen Gedanken auf und ordnet das Theater in diesen niedrigen Vorbauten im Anschluß an die Winterreitschule an. Diese Anordnung stimmt nun auffallend mit der Lage des Schönbrunner Schloßtheaters überein, das ebenfalls in der rechten vorderen Ecke des Ehrenhofes liegt. Da Paccassi auch das Hauptgebäude des Schönbrunner Schlosses umbaut — von ihm stammen vor allem die Freitreppen und die große und kleine Galerie im ersten Stock — sprechen doppelte Gründe dafür, in ihm auch den Schöpfer

des ersten Schönbrunner Schloßtheaters zu sehen. Über die Erbauungszeit fehlen uns leider sichere Angaben, da die alten Hofbauakten vor 1760 verloren sind. Der Nicolaische Stich von 1740, der jedenfalls auf einen Entwurf Paccassis zurückgeht und gewissermassen dessen Umbauprogramm entwickelt, läßt schon den projektierten Theaterbau am niedrigen Kuppeldach erkennen. Die Ausführung der Paccassischen Pläne dürfte aber, einer alten Tradition folgend, im wesentlichen erst 1744 in Angriff genommen worden sein. Die erste Nachricht von Aufführungen im neuen Schloßtheater finde ich im Tagebuch des Grafen Khevenhüller aus dem Jahre 1752; es werden wohl die Umbauten am Hauptgebäude der Errichtung des Theaters vorausgegangen sein. Ungefähr zur selben Zeit wurde auch in Laxenburg ein kleines Schauspielhaus erbaut.

Vom Inneren des Schönbrunner Schloßtheaters in seiner ursprünglichen Gestalt gibt uns eine Handzeichnung der Albertina ein anschauliches Bild. Wir blicken von der Hofloge über das Parterre auf die Bühne, auf der eben eine italienische Komödie aufgeführt wird und die bekannten Maskenfiguren der Commedia dell' arte ihr Spiel treiben. Das Parterre und die Logen sind von höfischer Gesellschaft in Rokokokostümen gefüllt, die sich trotz der Vorstellung in lebhafter Bewegung und Unterhaltung befinden, während ein Diener Schokolade serviert. Man denkt an die laute Konversation und das schallende Gelächter, durch das die französischen Kavaliere, die im Molière-Theater ihre bevorzugten Sitze auf der Bühne hatten, unbekümmert um Zuschauer und Schauspieler die Vorstellung zu stören pflegten. Der große Theatertheoretiker Fabricio Carini Motta verlangt ausdrücklich viele



DAS SCHÖNBRUNNER SCHLOSSTHEATER VOR DEM UMBAU IM JAHRE 1766

(Zeichnung, Albertina, Wien)

Eingänge für den Zuschauerraum, möglichst entfernt von der Bühne, da es immer Leute gebe, die herumgehen, sei es aus Notwendigkeit, sei es aus Laune. Auch darin zeigt sich wiederum, daß das barocke Theater vor allem höfische gesellschaftliche Veranstaltung war und nicht in unserem Sinne gesammelte Einstellung auf den künstlerischen Genuß des Dramas.

Das Paccassische Theater in Schönbrunn war ein Logenhaus mit drei niedrigen Rängen, die wir unschwer in dem heutigen Raume uns im Geiste rekonstruieren können. Die jetzige eiförmige Grundrißgestalt geht wohl noch auf den ursprünglichen Bau zurück. In seiner ganzen Anlage zeigt es durchaus den italienischen Theatertypus, wie er sich vor allem in Venedig und Rom während des XVII. Jahrhunderts ausgebildet hatte. Das italienische Theater war in seiner architektonischen Gestaltung von ganz anderen sozialen Voraussetzungen ausgegangen, als das französische und deutsche. Dieses war bis tief ins XVIII. Jahrhundert hinein eine rein höfische Einrichtung, allein für den Fürsten und seine Gäste bestimmt. Dieser saß gewöhnlich auf einer niedrigen Estrade im vorderen Teil des Parterres, unmittelbar vor der Bühne, während der amphitheatralisch ansteigende rückwärtige Teil des Parterres und die ungeteilt durchlaufenden Balkons und Galerien für den Hofstaat bestimmt waren, der die fürstlichen Persönlichkeiten in gebührendem Abstand umgab. Dabei wurde für die Suiten wenig Rücksicht auf einen guten Überblick auf die Bühne genommen — die ersten Reihen hinter der Fürstenestrade waren meist niedriger als diese — war doch allein die Anwesenheit in der hohen Gesellschaft eine besondere Auszeichnung. Das italienische Theater hatte sich dagegen

aus der oligarchischen Gesellschaftsform der großen Stadtrepubliken entwickelt, zu denen im gewissen Sinne auch Rom gerechnet werden kann. Jede Familie mußte ihre eigene gesonderte Loge erhalten und die Galerien wurden zu diesem Zwecke in einzelne gleichartige Zellen aufgeteilt. So wird die Loge zum politischen Ausdrucksmittel der Selbständigkeit und Gleichberechtigung eines aristokratischen Patriziates. Selbst an den italienischen Fürstenhöfen setzte sich dieser Typus durch, wobei nur die Fürstenloge eine bevorzugte Ausbildung erhielt. Das geteilte französische Parterre war in Italien im allgemeinen unbekannt.

Es ist bezeichnend für die engen Beziehungen, die Wien und der Wiener Hof kulturell und künstlerisch mit Italien verbanden, daß der erste Theaterbau in Schönbrunn, obwohl er ausschließlich für den Hof bestimmt war, dem rein italienischen Typus folgte. Neben der Kaiserloge, die in den Khevenhüllerschen Tagebüchern ausdrücklich erwähnt wird, war aber, wie wir der gleichen Quelle entnehmen, noch immer die Anordnung der Sitze für die hohen Herrschaften vorne im Parterre nach französischem Brauche üblich.

Auch dieses Theater war wohl in seiner inneren Einrichtung nur aus Holz und Stuck hergestellt; und so konnte man sich leicht zu einem Umbau entschließen, als die Mode des Rokoko verklungen war und der Kunst ein neues Ideal im Klassizismus erstand. Einem glücklichen Zufall, auf den wir in der Geschichtsforschung ja so oft angewiesen sind, ist es zu danken, daß wir über diese Bauperiode besser unterrichtet sind, denn auch die erhaltenen Bauakten nach 1760 sind in den künstlerischen Fragen, die uns interessieren, wenig redselig und langweilen uns zumeist mit nebensächlichen Personalangelegenheiten.

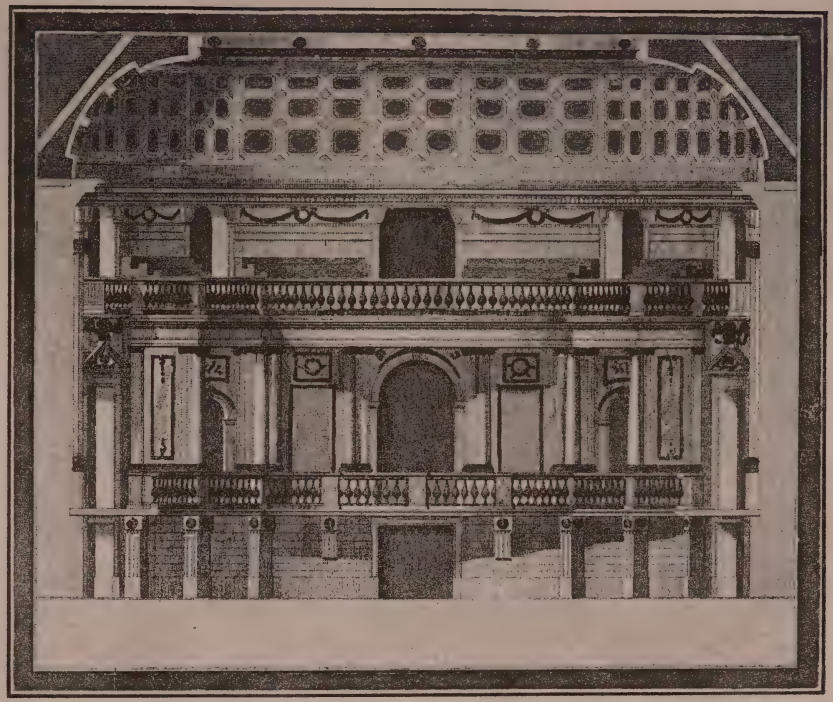
Johann Ferdinand Hohenberg von Hetzendorf war mit dem Umbau betraut worden. Er hatte die Arbeit durch Vermittlung seines Vetters, des Schloß- und Bauinspektors Thaddäus Adam Kärner erhalten, mit dem er aber nachträglich in Streit geriet, was diesen veranlaßte, ein langes ausführliches Promemoria an die Kaiserin zu richten, in dem er sich gegen die Anschuldigungen Hohenbergs zu verteidigen suchte und seinerseits seinen Vetter nicht sehr liebenswürdig behandelt*). Eine nicht ganz saubere Provisionsgeschichte spielt dabei mit, die beide Teile nicht im günstigsten Lichte erscheinen läßt, und die wahrscheinlich bei der Teilung der Beute den Anlaß zu dem erbitterten Streite abgab. Hohenberg wird von Kärner als ein »unruhiger Mensch« geschildert, »von welchem auch nebst anderem der Herr Baron von Paccassi von älteren Zeiten zu sagen wußte, und welcher von dessen übler Nachrede vielleicht noch nicht gar lange befreit ist«. Hohenberg erscheint, vorausgesetzt, daß diese Anspielungen auf Wahrheit beruhen, als ein etwas windiger Kumpan, kennen wir doch andererseits Stiche von ihm, die er in submissester Weise Paccassi als seinem Vorgesetzten widmet.

Hohenberg war in der Jugend seinem Berufe nach Architekturmaler; als solcher wird er ausdrücklich in den Akten bezeichnet. Es war ja dies ein Fach, das so recht dem Barock entsprach, mit seiner Vorliebe für gemalte Scheinarchitekturen, vor allem in den Deckengemälden, mit Ausblicken auf kühn gegen den Himmel aufgetürmte Galerie und Loggien, in denen sich der Raum nach oben märchenhaft zu erweitern schien. Die besonderen perspektivischen Kenntnisse,

*) Staatsarchiv, Hofbauakten, Fasz. 1765—1770. Ich danke Herrn Erwin Hainisch den freundlichen Hinweis auf diesen Akt.

die für diese oft theoretisch schwierigen Aufgaben erforderlich waren, hatten zu einer fachlichen Spezialisierung geführt, in der vor allem P. Andrea Pozzo in Italien und Österreich Triumphe gefeiert hatte. Daß man sich beim Umbau des Schönbrunner Schloßtheaters an einen Maler und nicht an einen zünftigen Architekten gewandt hatte, findet damit seine Erklärung, daß ursprünglich der Plan bestand, die ganze Architektur im Innern nur in einer illusionistischen Perspektivmalerei auszuführen. Erst während der Arbeit bestand Hohenberg darauf, die Kapitäle und gewisse Ornamente plastisch herzustellen und in Holz schnitzen und drechseln zu lassen. Das Improvisierende, das der ganzen Entwicklung des barocken Theaterbaues eigen ist, gelangt somit auch hier wieder zum Ausdruck.

Hohenberg war auf dem Gebiete des Theaterbaues kein Neuling. Er hatte vorher schon anläßlich des kaiserlichen Beilagers im Jahre 1760 die Einrichtung der Redoutensäle und den Umbau des Burgtheaters geleitet. Jedenfalls muß er sich als Künstler schon einen Namen gemacht haben. Wir müssen es wohl dem Groll des erbosten Vetters, der in seinem Promemoria überdies als eine recht kleinliche, verknöcherte Beamtennatur erscheint, zugute halten, wenn er ihn wie einen Zimmermaler behandelt und nur die handwerkliche Leistung bei der Abrechnung gelten lassen will. Es ist recht amüsant zu lesen, wie er sich darüber entrüstet, daß Hohenberg sogar für die Risse, an denen er sechs Wochen gearbeitet habe, Bezahlung verlange: »genug, es ist niehmals gewöhnlich, die Rüss vornach der Verfasser selbsten die Arbeith machet, besonders zu bezahlen«. Und vollauf ist er empört darüber, daß sich Hohenberg darauf berief, sich in Gedanken viel mit



DAS SCHÖNBRUNNER SCHLOSSTHEATER

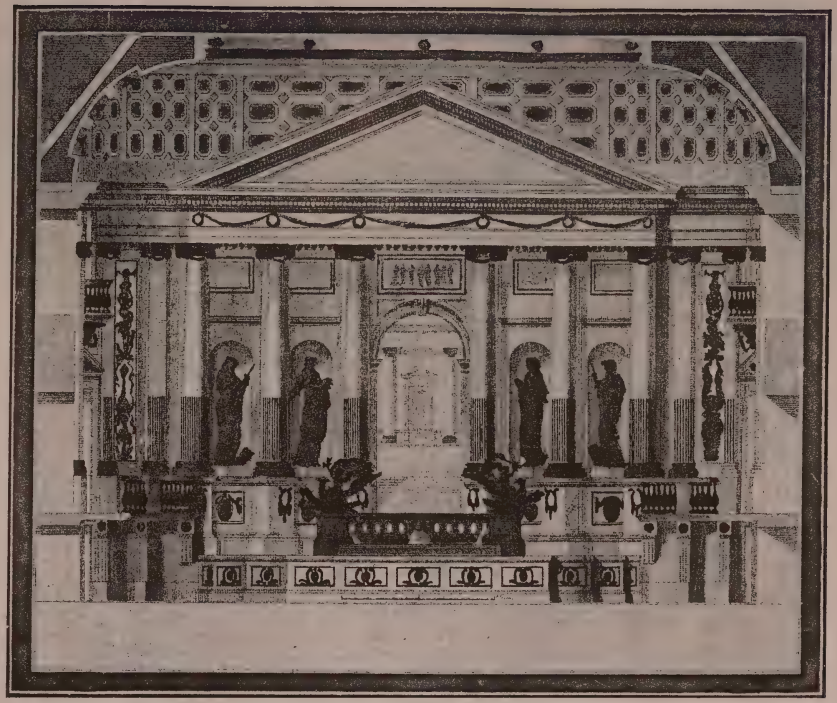
Entwurf von J. F. Hohenberg (Städtische Sammlungen, Wien)

dem Schönbrunner Bau beschäftigt zu haben. »Ich erinnere mich, dass mir derselbe unter andern auch dieses geschrieben habe, wenn auch die Hände nicht zu Schönbrunn waren, vielleicht wäre der Kopf allda, er will sagen die Gedanken, aus welchen abzunehmen ist, dass Er auch für das vielleicht anhero denken will bezahlet seyn, und fordert auch für das Denken das grosse Taglohn.«

Der Neubau wurde am 16. Dezember 1766 begonnen und in den ersten Septembertagen des folgenden Jahres wurde das Theater mit einer Opernaufführung eröffnet. Der gesamte künstlerische Entwurf für die Neueinrichtung stammt jedenfalls von Hohenberg, dem auch das schöne Deckengemälde zuzuschreiben ist. Ausdrücklich erwähnt Kärner, daß er die Kurtine selbst gemalt und eigenhändig am Plafond mitgearbeitet hat. »Derselbe hat nachgehendst, wie an dem Plafond hat können gemahlet werden, an demselben sowohl als auch an anderen Orthen selbst mitgemahlet.«

Die Umwandlung, die das Schönbrunner Schloßtheater damals erfuhr, und die bis heute unverändert erhalten blieb, bedeutet aber nicht nur eine Modernisierung des Dekors, sondern eine grundsätzliche Veränderung des Theatertypus. War Paccassi von italienischen Vorbildern ausgegangen, so holte sich Hohenberg die Anregung vor allem aus Frankreich. Das italienische Logenhaus wird in ein französisches Balkontheater umgewandelt; der mittlere Rang wird überhaupt ausgeschaltet, und der dritte klingt nur mehr in kleinen Balkons an. Um so entschiedener, beherrschender tritt die breite Kaiserloge mit zwei seitlichen Logen hervor. Für sie ist der ganze Raum komponiert, der freier und bewegter in der Gliederung erscheint. Auch darin zeigt stch der französische Geschmack,

dem die Monotonie und steife Grandezza des italienischen Logenhauses seinem innersten Wesen nach widersprach. Der Theatertheoretiker und Kupferstecher Charles Nicole Cochin, der als Begleiter des Marquis de Vandières in Gemeinschaft des Abbé Leblanc und des Architekten Soufflot 1748—1751 eine Reise nach Italien unternommen hatte, auf der er besonders den modernen Theaterbauten sein Augenmerk gewidmet hatte, fällt über diese ein hartes, bezeichnendes Urteil: Cette égalitè est contraire aux regles du goût, qui exige des proportions variées dans les masses principales d'un édifices. Bei allem barocken Empfinden, das in der Raumkomposition noch nachwirkt, macht sich in den Detailformen doch schon ein leichtes Erstarren der schwebenden Bewegungsrhythmen des Rokoko bemerkbar, etwas Verhaltenes, Kühles, das schon die Wendung zum Klassizismus ankündigt. Noch stärker zeigt sich dies in zwei gestochenen Entwürfen, die zwar im allgemeinen mit der Ausführung übereinstimmen, in Einzelheiten aber abweichen, und daher sicher auf Originalzeichnungen Hohenbergs zurückgehen. Die Formen sind einfacher, akademischer, als in der Ausführung, wie wir dies so oft bei ersten Entwürfen finden, noch nicht von jener organischen Wüchsigkeit, von jenem lebendigen Blutstrom durchkreist, den erst die liebevolle Durcharbeitung in der Werkstatt und die ständige Korrektur am Bau selbst einfließen lassen. Die Dekoration der Wandfelder, die Verdachungen der Türen sind in der Ausführung reicher geworden. Kühn ist der Dreiecksgiebel über dem Bühnenportal aus der vertikalen Frontalansicht in die horizontale Fläche der Decke umgebogen und in perspektivischer Verkürzung malerisch dargestellt; und die Deckenkomposition mit dem Durchblick in einen von



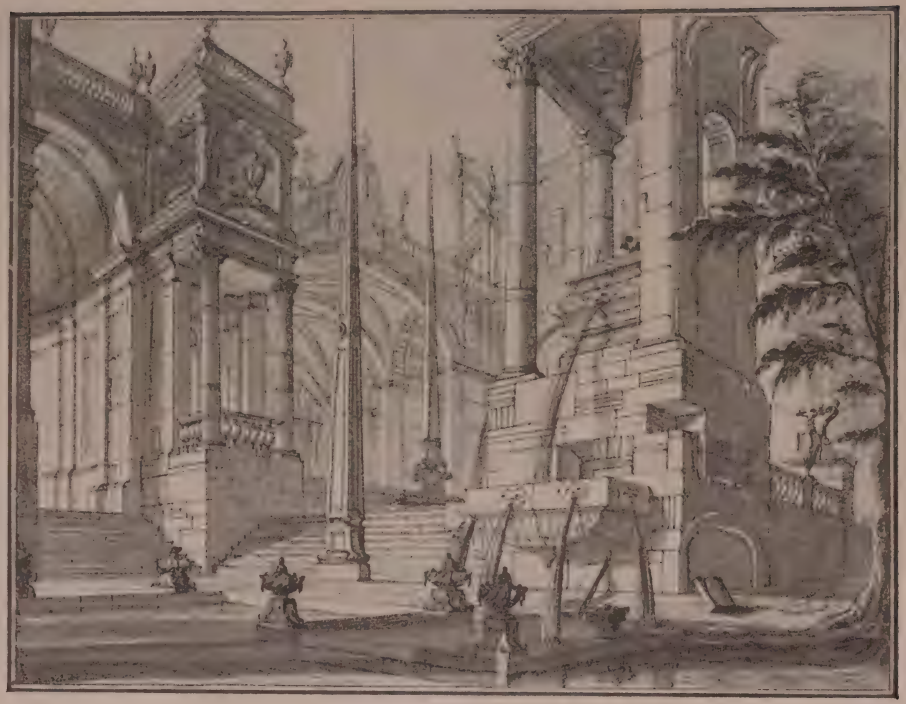
DAS SCHÖNBRUNNER SCHLOSSTHEATER, BÜHNENPROSPEKT

Entwurf von J. F. Hohenberg (Städtische Sammlungen, Wien)

Genien und Putten heiter bevölkerten, südlich blauenden Himmel ist noch ein barockes Erbstück.

Die antikisierenden Tendenzen des Zeitalters Winckelmanns zeigen sich vor allem auf dem Stich mit der Bühnenansicht. Eine monumentale Tempelfront mit Nischen und schlanken griechischen Gewandfiguren schließt eine schmale Vorderbühne ab. Nur in der Mittelachse blicken wir durch eine Bogenöffnung über eine hochaufsteigende Freitreppe auf eine Palastfassade im Hintergrund. Der Aufbau der Bühne ist ein grundsätzlich anderer als im Barock. Die barocke Bühne ist eine tiefe, gassenartige Kulissenbühne — der tiefe Bühnenraum des Schloßtheaters läßt diese Tradition noch erkennen — während der Stich Hohenbergs einen seichten, breitgelagerten Bühnenraum, eine Art Reliefbühne, ähnlich dem antiken und dem Renaissancetheater zeigt. Auch das mittlere Portal für den Auftritt der Schauspieler, das Königstor der antiken Szenenwand, erinnert daran. Hohenberg mochte dabei Palladios Teatro Olimpico in Vincenza vorgeschwebt haben, dieser einzigartige Versuch des Cinquecento nach der Beschreibung Vitruvs ein antikes Theater in Wirklichkeit erstehen zu lassen. Auch die 1762 erschienene Schrift »Idea d'un teatro« von Vincenzo Arnaldi, einem Mitglied der olympischen Akademie, zeigt ein bewußtes Zurückgreifen auf den Palladianischen Theatertypus. Das Entscheidende bei dem Entwurfe Hohenbergs, der ebenso wie der Plan Arnaldis in dieser Form nicht zur Ausführung kam, ist die Annahme einer Vorderbühne mit feststehender, bleibender Hintergrundarchitektur und einer durch wechselnde Prospekte veränderlichen Hinterbühne, in die wir durch die große Bogenöffnung hineinsehen. In dieser grundsätzlichen Vereinfachung und

Typisierung der Bühnenausstattung zeigt sich wieder der Wandel des Geschmacks gegenüber der Freude an prächtigen, abwechslungsvollen Szenenbildern im Barock. Hohenberg hat selbst noch solche Prospekte entworfen, phantastische weitläufige Idealarchitekturen, antike Ruinenstätten und romantische Ritterburgen, in denen die glänzende Tradition der barocken Theatermalerei, wie sie vor allem die Künstlerdynastie der Galli Bibiena vertrat, nachlebt. Die geniale Neuerung, die Ferdinando Galli Bibiena, das Familienhaupt, in die Theaterinszenierung einführte, war gegenüber der streng symmetrisch aufgebauten Tiefenbühne des XVII. Jahrhunderts die Übereckstellung des Bühnenraumes, wodurch sich das Bühnenbild innerhalb des rahmenden Portals als ein malerischer Ausschnitt reich an wechselvollen Überschneidungen und Ausblicken ergab. Auch Hohenberg entwirft seine Hintergründe nach diesem Prinzip und nur in der Einzelform ist der eindringende Klassizismus bereits zu fühlen. Die Folgezeit kehrt wieder mit Vorliebe zur symmetrischen Anordnung zurück. So erscheint er als einer der letzten geistigen Nachkommen jener glänzenden Reihe von Theatermalern und Theaterarchitekten, der Burnacini, Beduzzi und Galli Bibiena, die eigens für diesen Zweck am Wiener Hofe als hochangesehene, festbesoldete Hofchargen angestellt waren. In einem prächtigen Entwurf für die Ausgestaltung des Gloriettehügels, den die Albertina verwahrt, ist der ganze Apparat barocker Festdekoration noch einmal entfaltet: Triumphbogen, Trajanssäulen, Obelisken und Reiterstandbilder bezeichnen die den Hügel ansteigende, in Serpentinen geführte Via triumphalis. Von all dem kam nur die Gloriette selbst in den Jahren 1775—1776 zur Ausführung. Der luftige



BÜHNENPROSPEKT
von J. F. Hohenberg (Sammlung A. Heymann)

Bau der Loggien auf der Höhe des Hügels, der sich für den Blick von unten frei gegen den Himmel silhouettiert, die mächtigen Trophäen an den Freitreppen, all dies wirkt wie ein spätbarocker Theaterprospekt. Metastasio hat sie in begeisterten Versen besungen. In der Ruine, die ebenfalls nach Hohenbergs Entwurf ausgeführt wurde, scheint eine romantische Piranesivedute, einer jener Stiche römischer Ruinen, die ebenso wie die Stichfolge der Carceri auf die Theaterdekoration so überaus befruchtend gewirkt hatten, in Stein umgesetzt. Hohenberg hat selbst solche Architekturphantasien antiker Ruinenstätten entworfen, wie sie die von ihm Paccassi gewidmeten Stiche von Schütz zeigen. Antiquarische Studien und freischaffende Phantasie greifen dabei seltsam ineinander; sind doch eigens für den Bau der Schönbrunner Ruine Fragmente eines antiken Triumphbogens bei Steinamanger nach Wien geschafft worden.

Immer wieder können wir in der Entwicklung der Barockarchitektur beobachten, wie die Monumentalkunst ihre stärksten, entscheidendsten Anregungen von der ephemeren Gelegenheitsdekoration empfängt. Hier war das Feld gegeben, wo sich der Barockkünstler voll ausleben konnte, hier war ihm vor allem die Möglichkeit kühnsten Experimentierens geboten. So haben wiederholt aus Holz, Werg und Stuck aufgebaute Festgerüste die lebensgroßen Modelle für eine spätere Ausführung in dauerhaftem Material abgegeben. P. Andrea Pozzo, mit dessen Namen sich vorzüglich die Vorstellung eines bis zum äußersten getriebenen, malerischen, theatralischen Barock verbindet, erzählt mehrfach von solchen Fällen aus seiner eigenen Künstlerpraxis, und das Denkmal der Verlobung Josefs und Mariä am Hohen Markt, das zuerst vom

älteren Fischer von Erlach in Holz und erst 26 Jahre später von seinem Sohn Josef Emanuel in Stein und Bronze ausgeführt wurde, ist ein charakteristisches Beispiel hiefür auf Wiener Boden.

Wie das italienische und das französische Theater das Ergebnis bestimmter gesellschaftlicher Voraussetzungen war, so mußte auch die Gegenwart mit ihren geänderten sozialen Verhältnissen ihr Recht geltend machen. Das Theater Hohenbergs war ein Hoftheater; die Kaiserloge beherrscht den Raum. Für ein öffentliches Theater erwies sich der Zuschauerraum zu klein. Es erhob sich die Frage, wie eine Erweiterung möglich wäre, ohne den alten, künstlerisch wertvollen Bestand antasten zu müssen. Eine Inszenierung von Oskar Laske für »Viel Lärm um nichts« während der kurzen Spielzeit des Burgtheaters in Schönbrunn bot einen Fingerzeig. Zwei seitliche Architekturkulissen, die während des ganzen Stückes beibehalten wurden, setzten die Architektur des Zuschauerraumes innerhalb des Bühnenportales fort und bildeten eine Art Proszenium. Die Wirkung war eine vorzügliche. Es entsprach dem französisch-höfischen Theatertypus, innerhalb der Bühnenöffnung seitlich Balkons und Logen anzuordnen. Auch das alte Burgtheater am Michaelerplatz hatte solche Proszeniumlogen. Da diese im Schönbrunner Schloßtheater fehlten, lag es nahe, die Erweiterung in der Weise vorzunehmen, daß innerhalb des alten Bühnenportales eine Verlängerung in der Art eines Proszeniums eingefügt wurde mit seitlichen kleinen Balkons, die die Architektur des Zuschauerraumes fortsetzt und zum neuen kleineren Bühnenportal überleitet. So war es möglich, den alten Zuschauerraum vollkommen unverändert zu erhalten; und sollte je in späterer Zeit die Absicht

FRANCESCO PONTE, VARO, FIGURINE.
Albertina, Wien

auftauchen, den alten Zustand wieder herzustellen, so ist dies durch bloßen Abbruch der jetzigen Verlängerung leicht möglich. Damit ist auch den strengsten Forderungen der Denkmalpflege vollauf Rechnung getragen. Mit diesem dritten Umbau tritt die Geschichte des Theaters in eine neue hoffnungsvolle Phase.

DER UMBAU DES SCHÖNBRUNNER SCHLOSS-THEATERS IM JAHRE 1924

VON ALOIS HAUCK

Bis Ende 1918 war das Schönbrunner Schloßtheater »Hoftheater«, stand jedoch, zum Unterschiede vom Hofburg- und Hofoperntheater in ausschließlicher Benützung der kaiserlichen Familie und des Hofes und wurde zur Gänze aus Privatmitteln des Kaisers erhalten. Mit dem Ausbleiben der letzteren seit der politischen Neugestaltung des Staates ergab sich die Notwendigkeit, die zur Erhaltung des denkmalgeschichtlich wertvollen Theaters nötigen Geldmittel anderwärtig zu beschaffen. Dieser Umstand und die eigenartig reizvolle Schönheit des in barocker Architektur gehaltenen Zuschauerraumes legten es nahe, das Theater in Betrieb zu nehmen und für den allgemeinen Theaterbesuch zu erschließen. Nach Herstellung der hiezu erforderlichen Einrichtung an Sitzgelegenheiten, wovon 284 im Parkett, 140 im 1. Rang und 10 im 2. Rang, zusammen 434 angebracht wurden (62 Sitze im 2. Rang durften aus feuer- und theaterpolizeilichen Gründen nicht in Benützung genommen werden), wurde das Theater als Sprechbühne und Filiale des Burgtheaters am 6. Juni 1919 mit Maja Loehrs »Tristans Tod« eröffnet. Mangels einer Heizung war das Theater nur zur Sommerzeit betrieben worden und spielte in der Folge bis 19. Oktober 1919, dann vom 5. Mai 1920 mit Unterbrechungen bis 20. Oktober 1920 und vom 14. Mai 1921 bis 30. Juni 1921.

Dann wurde es geschlossen und, teils wegen der Unzulänglichkeit der feuer- und sicherheitspolizeilichen Einrichtungen, teils wohl auch wegen der Unrentabilität infolge des unterbrochenen Spielbetriebes und wegen Mangel an Geld für Investitionen zur Beseitigung der bestehenden Mängel, bisher nicht wieder eröffnet.

Diese kurze Betriebszeit hat erwiesen, daß die den früheren Verhältnissen angepaßten primitiven Einrichtungen des Zuschauerhauses sowohl wie der Bühne und aller Nebenräume für den neuen Zweck nicht mehr ausreichten, und zwar hinsichtlich Betriebsökonomie und bau- und feuerpolizeilicher Sicherheit. In beiden Belangen waren betreffs des Schönbrunner Schloßtheaters für die frühere Hofverwaltung andere Grundsätze maßgebend als heute für einen öffentlichen Theaterbetrieb. Einen eigentlichen Betrieb gab es ja früher nicht, das Theater wurde meist nur im Sommer vorübergehend von der kaiserlichen Familie und verhältnismäßig wenigen geladenen Gästen zu Dilettantenvorstellungen benützt, die Kosten der Theateraufführungen, an denen sich auch öfters Mitglieder der kaiserlichen Familie selbst beteiligten, wurden aus den Privatmitteln des Kaisers bestritten, auf eine Betriebsökonomie im heutigen Sinne kam es daher nicht an. Und was die Sicherheit der damaligen Zuschauer und der Akteure betrifft, so wurde das Gefahrenmoment einerseits schon durch die damals wesentlich kleinere Zahl der anwesenden Zuschauer verringert, anderseits stand bei den verhältnismäßig seltenen Theateraufführungen jeweils soviel Dienstpersonal zur Verfügung, daß die Sicherheit der im Theater Anwesenden gewährleistet war.

Anders verhält es sich aber heute bei einem Vollbetrieb als

öffentliches Theater. Die Sicherheit und Betriebsökonomie werden zu unerläßlichen Vorbedingungen für die Inbetriebsetzung des Theaters, das täglich und ganzjährig von vielen hundert Personen besucht werden soll. Dauernde Einrichtungen sind da notwendig, nicht zu vergessen jene, welche den höheren Ansprüchen einer Bühnenregie des Burgtheaters gegenüber denen der früheren Dilettantenbühne Rechnung tragen.

Von diesen allgemeinen Gesichtspunkten leiteten sich die Bedingungen bezüglich jener technischen Herstellungen ab, welche bei einer Wiederaufnahme des Theaterbetriebes im Schönbrunner Schloßtheater zu erfüllen waren und bei den im März bis Mai 1924 durchgeführten Umbauarbeiten berücksichtigt wurden. Es wurde zunächst ein generelles Projekt mit einem berechneten Kostenaufwand von zwei Milliarden aufgestellt, welches aber bei der Ausführung aus Gründen, welche sich erst beim Umbau ergaben, noch wesentlich erweitert werden mußte.

Für das Mindestausmaß der in bau- und feuerpolizeilicher Hinsicht notwendigen Verbesserungen waren hiebei die Bestimmungen des n. ö. Theaterlandesgesetzes maßgebend; demgemäß kamen zur Ausführung: vier neue Notausgänge im Parterre und 1. Rang, Verbesserung aller Verbindungswege durch Erweiterung der Gänge nach Breite und Höhe, desgleichen der Türen und Stiegenläufe, Anlage einer gesonderten Galeriestiege (zum 2. Rang), einer gesonderten Bühnenstiege zur Verbindung der Unterbühne mit Bühne, Herren-Künstlergarderobe und Rollenboden, Neuanordnung der Kleiderablage für das Publikum in der Vorhalle, feuersicherer Abschluß der Bühne gegen das Zuschauerhaus durch

eine eiserne asbestverkleidete Kurtine aus je zwei 3·15 *m* breiten und 7 *m* hohen, automatisch horizontal schiebbaren Flügeln bestehend, ferner Anbringung einer Rauchklappenanlage über dem Rollenboden und feuersichere Verkleidung aller brennbaren Teile der Bühne, Ausgestaltung der gesamten elektrischen Beleuchtungsanlagen im Hause und auf der Bühne, Ausschaltung der bisher bestandenen teilweisen Gasbeleuchtung, Einrichtung einer modernen elektrischen Notbeleuchtung mit Ladeleitung im Anschluß an die elektrische Hauptleitung. Zur Sicherstellung beziehungsweise Erhöhung der Betriebsökonomie wurden solche Herstellungen ausgeführt, welche eine Vermehrung der direkten Einnahmen ermöglichen, und zwar Vermehrung der Sitzplätze und Vermehrung der Spieltage.

Erstere wurde erreicht durch Verlängerung des Zuschauerhauses um 6 *m* mittels Umgestaltung der früheren Vorderbühne im Stile des anschließenden bestehenden Zuschauerraumes, wodurch 88 Parkettsitze und 2 Proszeniumlogen zu je 8 Sitzen gewonnen wurden; ferner durch Anschluß des 2. Ranges an die Außenhalle mittels einer eigenen Galeriestiege, wodurch gegen früher 62 Sitze mehr nutzbar gemacht werden, so daß das Theater nunmehr im ganzen 566 Personen fassen kann. Die Vermehrung der Spieltage wurde durch Einbau einer Zentral-Niederdruckdampfheizung ermöglicht, indem fortan das Theater bei kalter Witterung entsprechend geheizt und sohin ganzjährig benützt werden kann. Die Heizung geschieht teils durch örtliche Heizkörper, teils durch Einblasen von erwärmter Luft, die Ventilation erfolgt automatisch durch den Überdruck der eingeblasenen Luft, im Sommer ohne Heizung; für die Regulierung der Temperatur in allen Teilen der weit-

läufigen Anlage ist eine Fernthermometeranlage mit Zentralschaltung in dem hinter der Vorhalle neu errichteten Kesselhaus eingebaut. Die Frischluftkanäle sind in den, ehemals aus Sicherheitsgründen für das größere Publikum unbenützbar gewesenen Galeriestiegen, die Abluftkanäle des Zuschauerraumes über den blinden Loggien des 2. Ranges neben der früheren Proszeniumsöffnung angebracht.

Zu jenen Maßnahmen, welche zwar nicht aus Sicherheitsgründen absolut notwendig, aber deshalb zweckmäßig sind und ausgeführt wurden, weil sie mittelbar auf die Einnahmen vermehrend wirken, gehörte die bessere Ausgestaltung der inneren Einrichtung des Zuschauerhauses und seiner Nebenräume. Durch Auswechslung der alten Sitzgelegenheiten durch bequeme und in der Linie und Farbe passende neue Klappfauteuils, die räumliche Erweiterung der Wandelgänge und Verbindungswege, wie zum Beispiel die Tieferlegung des Parterreeinganges und Vergrößerung der Höhe des Parterrefoyers um mehr als einen halben Meter, die Beseitigung der alten Klosetteinbauten auf den Gängen und Einbau einer nach außen baulich nicht so auffällig erkennbaren Klosettanlage mit einer an die Hochquellenleitung angeschlossenen Wasserspülung und entsprechenden Ventilation dürften den Aufenthalt im Theater dem Publikum angenehmer gestalten helfen als bisher.

Eine weitere Anziehungskraft wird von der Erhöhung der szenischen Leistungsfähigkeit der Bühne erwartet, welche mit einer vollkommen neuen mechanischen und elektrischen Einrichtung versehen worden ist. Die erstere ist vorerst noch, aus finanziellen Gründen und wegen der kurzen verfügbaren Bauzeit, mit einer gewissen Einfachheit ausgeführt, jedoch

so, daß sie jederzeit den Bedürfnissen entsprechend weiter ausgestaltet werden kann, soweit diesem Verlangen nicht die äußeren Dimensionen des Bühnenhauses entgegenstehen. Es wurde ein eiserner Rollenboden mit 9 *m* lichter Höhe über dem Bühnenniveau mit insgesamt 25 Zügen, davon 3 Beleuchtungszüge mit Gegengewicht und automatischer Kabelfangvorrichtung angebracht. Die Beleuchtung für Bühnenzwecke wurde nach dem modernsten Stande dieser Technik mit Vierfarbensystem und 160stufiger Regulierung ausgebildet, der Beleuchterstand unter die Bühne neben den Souffleur, beide innerhalb des eisernen Vorhanges, verlegt, so daß der Beleuchter auch knapp vor Beginn der Vorstellung oder des Auftrittes arbeiten kann.

Im übrigen wurde der früher volle Bühnenboden 2·5 *m* tief, und zwar auf eine Fläche von 6 *m* Länge und der ganzen vorhandenen Breite von zirka 20 *m* ausgehoben, für Versenkungszwecke ausgemauert und mit herausnehmbaren Praktikabeln, welche zugleich das Bühnenpodium bilden, eingerichtet.

Die neue Bühnenöffnung mißt 6·3 *m* lichte Breite und 7 *m* lichte Höhe und ist gegen früher zwar etwas schmäler, in der Gesamtfläche aber ungefähr gleich groß. Die Gesamtfläche wird jetzt infolge der bedeutenden Höherlegung des Schnürbodens vielfach ganz ausgenützt werden können, was insbesondere bei Shakespeare-Stücken Vorteile bietet. Zur Verbreiterung des Bühnenraumes wurden Garderoberäume abgetragen, zur Höherlegung des Schnürbodens ein neues Bühnendach aufgesetzt.

Da der Hauptmangel der ganzen Theateranlage für den öffentlichen Vollbetrieb, abgesehen von der primitiven Inneneinrichtung, in der großen räumlichen Beschränktheit lag, mußte

auch das hauptsächlichste Bestreben bei der Adaptierung auf die räumliche Erweiterung aller Teile gerichtet sein. Dem stellten sich überall Hindernisse entgegen, welche auch die Detailausbildung der verschiedenen Einrichtungen, wie der Heizung, der maschinellen Anlage der Kurtine, der ganzen technischen Bühneneinrichtung beeinflußte. So war schon in einer Tiefe des Bodens von 2·8 *m* mit dem Vorhandensein von Grundwasser zu rechnen und mußte hierauf bei der Anlage der Unterbühne, der Heizkanäle, des Kesselhauses usw. durch die entsprechende Höhenlage und tunlichst wasserdichte Ausführung Rücksicht genommen werden. Die Vergrößerung der Räume durch Zu- oder Aufbauten war wegen der Rücksichten auf das architektonische Bild des ganzen Schönbrunner Schlosses untunlich. Die Silhouette des neuen höheren Bühnendaches wurde ebenso wie die Verlängerung des Zuschauerhauses vorher erst durch Aufstellung von Schablonen probeweise festgestellt. Auch die Ausschmückung des eisernen Vorhanges war wesentlich bedingt durch die aus äußeren Gründen gegebene Konstruktion als eiserne, aus zwei seitlich verschieblichen Flügeln bestehende Platte. Hier waren die Komposition und die der Barocke zu entnehmenden Motive des Bildes, welches die im geschlossenen Zustande des Vorhanges 6·30 *m* breite und über 7 *m* hohe, also nahezu quadratische und nur etwas überhöhte Wandfläche verkleiden soll, so zu wählen, daß die bei geschlossenem Vorhang erreichte Einheit des Bildes beim Öffnen insofern erhalten blieb, als dann jede der Schiebetüren trotz des plötzlich doppelt überhöhten Formates von 3·15 *m* auf 7 *m* mit einem selbständig wirkenden Bildteil von angemessenen Proportionen versehen sein mußte; der Eindruck des unorganischen Entzweischneidens des Ge-

samtbildes durch den beim Öffnen der Flügel entstehenden Spalt mußte vermieden werden. Daraus ergab sich das zur Ausführung gebrachte Motiv der »Wandbespannung«. Dem ausgeführten, auf Leinwand gemalten Entwurf wurde ein im Österreichischen Museum in Wien befindlicher Original-Wandbehang aus Schloßhof, ein Geschenk an den ehemaligen Prinz Eugen aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, in teilweise freier Umkomponierung zugrunde gelegt.
Das Original ist in Applikationsarbeit auf Leinwand ausgeführt.

Nach außen wie im Innern mußte so allenthalben auf die Erhaltung des denkmalgeschichtlich und kunsthistorisch Wertvollen Rücksicht genommen werden. Techniker und Kunsthistoriker, Künstler und Benützer waren hier vor viele, nicht immer leichte Aufgaben gestellt. Sie suchten sie gemeinsam zu lösen, obwohl diese Arbeit noch besonders dadurch erschwert worden ist, daß nicht viel Zeit und noch weniger Geldmittel zu Gebote gestanden haben. Bemerkt sei, daß nicht weniger als etwa 450 m^3 Aushubmaterial zur Erweiterung der Räume herausgebracht worden sind. Bei allen Einrichtungen wurde aber nicht nur eine billige Erstanlage, sondern auch eine möglichste Betriebsökonomie in späterer Zeit angestrebt. Insoweit daher die eingetretene verhältnismäßig geringe Überschreitung des Kostenvoranschlages von zwei Milliarden nicht schon durch die Qualität der geschaffenen Einrichtungen und die während des Baues dazugekommenen unerläßlichen Mehrarbeiten gerechtfertigt wären, werden sie sich in einer bald nachweisbaren gewissen Rentabilität des Betriebes auswirken. Die künstlerischen Möglichkeiten und die Wirtschaftlichkeit der besprochenen Theateranlage im Schön-

brunner Schloßtheater werden voraussichtlich noch eine Steigerung erfahren können, wenn die vorläufig noch im Projektsstadium befindlichen, jedoch für eine nicht ferne Zeit in Aussicht genommenen Anlagen einer Freilichtbühne in einem nahegelegenen Teil des Schönbrunner Schloßgartens und eines architektonisch reizvoll angelegten Kaffeehauses zur Erbauung gelangen und dem Schloßtheater organisch angegliedert sein werden. Ist aber die Wirtschaftlichkeit erst gesichert, so ist zu hoffen, daß die »Schauspieler im Schönbrunner Schloßtheater« dauernd mit Erfolg wirken werden und mit ihrer Kunst neue Ruhmesblätter der glanzvollen Tradition des Burgtheaters hinzufügen.

AUSBLICK

VON FRANZ HERTERICH

Nach einem langen strengen Winter pflegt der Frühling wärmer und strahlender einzusetzen, die Triebkraft der Scholle wuchtiger und lebendiger vorzudrängen, das Blut schneller und pochender zu wallen, der Atem tiefer und befreiender zu strömen. Die Winterstürme des Weltkrieges und des Umsturzes haben sich ausgetobt, die Nachwehen verebben langsam wie die Regenschauer des April und ob die hohe Weltenpolitik es einsieht oder nicht, die Menschheit will ihren Frieden, ihre Frühlingssonne, ihre Lebensfreude. Und gerade das Land der Phäaken, die Kunst- und Kulturstätte Wien, will ihr Theater- und Musikleben nach altem Brauch, in alter wie in neuer Form. So hat es Reinhardts Erneuerung des Theaters in der Josefstadt mit Enthusiasmus begrüßt, so sah es der Wiedereröffnung Schönbrunns mit freudiger Erwartung entgegen. Nicht der Umstand, daß in der Josefstadt ein altes Theater in neuem Festgewande den Besucher einlädt, nicht daß das Schloßtheater, ein altes Kronjuwel der Habsburger, der Allgemeinheit dauernd erschlossen wird, statt als Museumsbesitz zu verstauben, ist das Wertvolle dieser Ereignisse des Jahres 1924, sondern daß ein frischer Lebenspuls und tatenfrohe Arbeit diese Stätten neubelebt und sie zu einem Gemeinbesitz aller macht.

So reich wie jetzt war das Theaterleben Wiens noch nie, so voll bunter Abwechslung, voll internationaler Bedeutung.

Während Chauvinismus und Nationalismus in anderen Ländern noch hohe literarische Zollschranken aufrechthalten, ist Wien die duldsamste und freizügigste Kunststätte des Kontinents geworden. Allem und jedem Erzeugnis der Kunst wird das gleiche liebevolle vorurteilsfreie Interesse entgegengebracht und ihm Gastrecht eingeräumt. Wir sahen die Duse, hörten das Moskauer Künstlertheater, führten französische, englische und italienische Dichter auf; unser ganzes Kunstleben ist gewiß nicht einseitig orientiert.

Auch alle Kunstrichtungen sind vertreten, die problematischen wie die altanerkannten. In den Kunstsalons sind die neuesten französischen und russischen Maler zu sehen, in den Konzertsälen ist neben Beethoven und Gustav Mahler, Debussy und Schönberg zu hören, in den Theatern stehen neben liebevollen Barock- und Rokoko-Aufführungen moderne Inszenierungen von Strindberg, Claudel, Kaiser, Sternheim, Kaltnecker, Toller.

Was sich in diesem Jahre Neues einfügt, ist nicht eine einseitige Richtung oder eine neuartige Kunstform, sondern eine Weiterentwicklung des bisherigen Kunstlebens, eine Bereicherung und Belebung, die durch die Mannigfaltigkeit und vielseitige Buntheit erfrischend und anregend wirken soll. Von diesem Gesichtspunkt aus ist auch das Schloßtheater anzusehen. Ein Stadtteil Wiens, größer als Graz oder Innsbruck gruppiert sich um Schönbrunn, dem nicht ein einseitig orientiertes Programm, sondern ein abwechslungsreicher Spielplan geboten werden muß. Der besondere Reiz freilich, der den Charakter dieses einzigartigen entzückenden Theaterchens erst ins rechte Licht setzen wird, offenbart sich im Kostümlustspiel. Die heitere Lebensfreude, die aus dem Licht-

FIGURINEN ZU »VIEL LÄRM UM NICHTS«
von O. Laske

und Farbenglanz der Innen-Architektur des Hauses spricht, kann sich als Stimmungsfaktor auf die Bühne fortpflanzen und so die Illusion sorgloser Festlichkeit hervorzaubern, die dem ursprünglichen Zeitstil und der ursprünglichen Bestimmung dieses Hauses am meisten entspricht. Als im Juni 1922 Heine seine »Viel Lärm um nichts«-Inszenierung in das Schloßtheater hineinkomponierte, hatte Otto Laske schon damals den Zuschauerraum architektonisch gewissermaßen auf der Bühne fortgesetzt, ähnlich wie er es kürzlich bei der Goldoni-Inszenierung Reinhardts wiederholte, um so nicht nur einen geistigen, sondern auch einen optischen respektive räumlichen Kontakt zwischen Bühne und Parkett herzustellen. Shakespeare, Molière, Lessing, Schiller, Büchner und ihre Zeitgenossen werden sich daher spielend in dieses Schmuckkästchen des Barock einfügen lassen und sie werden auch die festlichen Abende der neuen Spielperiode bedeuten. »Der Widerspenstigen Zähmung«, Molières »Amphitryon« und »George Dandin«, Schillers »Der Parasit«, Büchners »Leonce und Lena«, Goethes »Clavigo«, »Die Laune des Verliebten«, »Die Mitschuldigen", Lessings »Minna von Barnhelm« erscheinen wie für dieses Haus geschrieben. Wir haben aber in den drei Spielzeiten 1919 bis 1921 auch die Erfahrung gemacht, daß moderne Schau- und Lustspiele sich gut in den prunkvollen Rahmen fügten und ihre Wirkung übten. Wie das damalige Repertoire zeigt, ließ sich ein ziemlich freizügiges Programm mit Erfolg gestalten. Neben Shaws »Candida« stand Bahrs »Konzert« und Schönherrs »Weibsteufel«, neben Wildes »Bunbury« Molières »Der eingebildete Kranke« und Schnitzlers »Liebelei«, neben Lessings »Minna von Barnhelm« Hauptmanns »Biberpelz« und Bleis »Logik des Herzens«.

Wie die gesamte Entwicklung deutscher Theaterkunst nur zu einem lächerlich geringen Teil das Ergebnis einer vorgefaßten Absicht oder eines zielbewußten Prinzips war, sondern fast ausschließlich von historischen Zufallserscheinungen gelenkt wurde, so wäre es auch unklug, für das Schönbrunner Schloßtheater hochtrabende Programme aufzustellen, die ein starres System in die Freizügigkeit eines von so vielen Gesichtspunkten abhängigen Betriebes bringen würde. Eine Tradition fortzupflanzen gibt es hier nicht, wir wollten denn die welschen Opern und Ballette und Pantomimen der Barockzeit oder die Hanswurstiaden und Zirkusspässe und einstigen banalen und rohen Volksbelustigungen wieder aufleben lassen. Als gelegentliches Experiment, wie es in Calderons »Über allen Zaubern die Liebe« erfolgreich versucht wurde, mag eine solche Reprise für unsere ästhetisch-historischen Bedürfnisse außerordentlich interessant sein, aber eine Theaterkunst läßt sich auf ihnen nicht aufbauen, nachdem gerade sie ein halbes Jahrhundert lang der Entwicklung einer literarischen deutschen Bühne hemmend entgegenstanden. Die Erwägungen, die vor drei Jahren und auch jetzt wieder zur Eröffnung des Schönbrunner Schloßtheaters führten, waren rein wirtschaftlicher Natur, ähnlich wie bei den Münchener und Berliner Staatstheatern und so wird auch das wirtschaftliche Moment das künstlerische zuweilen beeinflussen. Diese beiden feindlichen Brüder unter einen Hut zu bringen, wird die die nächste Aufgabe sein. Sie wird sich lösen lassen und wird dem Kunstwillen, der sich hie und da freier betätigen möchte, auch seinen Platz einräumen und Aufführungen zulassen, die rein künstlerischen Absichten dienen, sei es literarischen, sei es darstellerischen. Dem heutigen Theater kann nur durch

ein wohlgepflegtes Ensemblespiel sein Platz und seine Bedeutung als Wertfaktor gewahrt werden. Und hiefür eignet sich gerade ein kleines intimes Theater weit mehr als das breite Proszenium einer monumentalen Bühne. Viele sagen, wir seien am Ende unserer Bühnenkunst, sie erwarten sich weder vom Drama der Zukunft, noch von der Schauspielkunst neue Offenbarungen. Sie ahnen nicht, daß die Spirale des Aufstiegs sich noch vielfach steigern läßt, daß die Form des Dramas, sein Aufbau, seine Sprache noch lange nicht ausgeschöpft ist, daß mit der Wandlung der Menschheit sich auch der Rhythmus, die Melodie des Lebens ändert, daß sich durch die Bühnentechnik, ja sogar durch die Entwicklung des Films räumliche und bildhafte Möglichkeiten ergeben, in denen sich die Phantasie des Dichters und des inszenierenden Spielleiters viel unbeschränkter bewegen wird, Möglichkeiten, die neue Darstellungsformen ergeben, rhythmische Steigerungen und Verfeinerungen, innerliche Spannungen und ekstatische Erregungen. Wer je vor der Rampe saß und einen begnadeten Menschendarsteller beobachten konnte, wie er sein Innerstes offenbarte, wer die Unmittelbarkeit empfand, mit der er seine Seele bloßlegte, der weiß, daß weder Film noch irgend eine andere Kunstgattung das Erlebnis ersetzen kann, das in solchen Augenblicken auf den Beschauer sich überträgt. Solche Augenblicke geben den Glauben an die Unersetzlichkeit einer Kunst, die auf ihren Gipfelpunkten das höchste an Erlebnissen geben kann, dessen der Mensch durch seine schöpferische Kraft fähig ist. Mag der Alltag auch im Theaterbetriebe fabriks- und handwerksmäßig oder prosaisch anmuten, mag der materielle Zwang zu Konzessionen führen, immer wird es Festtage der Arbeit, Feiertage der An-

dacht geben, wo wir den reinen Atem beseelter Menschlichkeit fühlen und als bleibende Erinnerung mit uns nehmen. Wo der Glaube an die Kunst da ist, beim Genießenden wie beim Schaffenden, dort wird trotz aller Hemmnisse unserer Zeit ein Weg nach vorwärts, vielleicht auch ein Weg nach aufwärts möglich sein. In diesem Vertrauen, mit diesem unerschütterlichen Idealismus mag auch die neue Bühne betreten werden, und sie wird nicht nur eine numerische Bereicherung des Wiener Theaterlebens sein, sondern ein wertvoller Zuwachs im geistigen Leben dieser Stadt. Das vielseitig erprobte Ensemble des Burgtheaters wird auch hier reiche Möglichkeiten finden, seine Talente zu erproben, zu entwickeln, zu steigern.

Wo möcht' es auch die Kräfte lieber prüfen,
Den alten Ruhm erfrischen und verjüngen,
Als hier vor einem auserlesnen Kreis,
Der rührbar jedem Zauberschlag der Kunst,
Mit leisbeweglichem Gefühl den Geist
In seiner flüchtigen Erscheinung hascht?

(Schiller)

Bisherige Spielzeiten des
SCHÖNBRUNNER SCHLOSSTHEATERS.

I. SAISON. (Direktor Heine.)

6. Juni bis 31. Juli 1919.
1. September bis 19. Oktober 1919.

Novitäten:

Maja Löhr, Tristans Tod,
Leo Tolstoi, Der Fremde und der Bauer, Von ihm alle Tugenden, Gogol, Spieler.
Franz Blei, Logik des Herzens.
Hermann Bahr, Das Konzert.
Bernard Shaw, Candida.
Gina Kaus, Diebe im Haus.

Reprisen:

Karl Schönherr, Weibsteufel.
Georg Kaiser, Die Sorina.
Friedrich Hebbel, Maria Magdalena.
Lessing, Minna von Barnhelm.
Gerhart Hauptmann, Biberpelz.
Racine, Phädra.
Goethe, Die Mitschuldigen, Die Neuvermählten.
Goldoni, Fulda, Mirandolina.
Molière, Die Heirat wider Willen.

II. SAISON. (Direktor Heine.)

5. Mai bis 30. Juni 1920.

1. September bis 20. Oktober 1920.

Novitäten:

William Shakespeare, Viel Lärm um nichts.

Francis Croisset, Der erste Beste; Shaw, Es hat nicht sollen sein.

Oscar Wilde, Bunbury.

Molière, Die lächerlichen Preciösen, Meister Pathelin.

Reprisen:

Molière, Der eingebildete Kranke.

Arthur Schnitzler, Die Schwestern.

Sternheim, Die Kassette.

Alex Engel, Die Reise in die Mädchenzeit.

III. SAISON. (Direktor Wildgans.)

8. Mai bis 30. Juni 1921.

Novitäten:

Rudolf Eger, Die kleine Lecassot.

Bernard Shaw, Helden.

Reprisen:

Franz und Paul Schönthan, Der Raub der Sabinerinnen.

Arthur Schnitzler, Liebelei.

INHALTSVERZEICHNIS

Theatergeschichte von Karl Kobald . . . . . Seite 5
Das Theatergebäude und seine Geschichte von Dagobert Frey .. 60
Der Umbau des Schönbrunner Schloßtheaters im Jahre 1924 von Alois Hauck 80
Ausblick von Franz Herterich . . . . . „ 88

☆

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

1. Hofseite Schönbrunns . . . . . nach Seite 5
2. Kaiserin Maria Theresia . . . . . „ „ 10
3. Maria Antoinette als Flora . . . . . „ „ 16
4. Der Hofpoet Pietro Metastasio . . . . . „ „ 22
5. Gluck . . . . . „ „ 34
6. Das Schönbrunner Schloßtheater . . . . . „ „ 60
7. Das Schönbrunner Schloßtheater vor dem Umbau im Jahre 1766 . . . . . „ „ 68
8. Das Schönbrunner Schloßtheater. Entwurf von J. F. Hohenberg . . . . . „ „ 72
9. Das Schönbrunner Schloßtheater, Bühnenprospekt. Entwurf von J. F. Hohenberg . . . . . „ „ 74
10. Bühnenprospekt von J. F. Hohenberg . . . . . „ „ 76
11. Francesco Ponte, Varo, Figurine. Albertina . . „ „ 78
12. Figurinen zu »Viel Lärm um nichts« von O. Laske „ „ 90

☆

KARL KOBALD

SCHLOSS SCHÖNBRUNN

280 Seiten. Mit 62 ganzseitigen Abbildungen. Preis in Halbleinen geb. ö. K 80.000 = Gm. 5.50.

»*Was ist uns Schönbrunn?*« Das lieblichste österreichische Gedicht in Steinen, das große symbolische Epos der Maria Theresianischen Zeit, die alles, was sie Feines und Großes in sich trug, zu einem gewaltigen Kunstwerk erhob. Es ist das letzte große monumentale Bauwerk der österreichischen Kunst, zugleich der anmutigste Park der Welt, umrauscht von einem Meer von Blumen, geschmückt mit einem koketten Statuenwald von antiken Göttern und Helden.

Erhalten wir uns daher ein Denkmal wie Schönbrunn, denn es ist eines der großen Werke des österreichischen Genius, aus dem seit mehr als einem Jahrhundert Künstler, Musiker, Dichter, ja der gesamte österreichische Volksgeist Licht der Schönheit und Anmut trinken, es lebt unter uns als ein edler beflügelter Teil jenes ewigen, göttlichen Geistes, der aufrichtet, anspornt zu neuem Leben und neuen Taten.

AMALTHEA-VERLAG
ZENTRALE: WIEN, III., SEIDLGASSE 8

E. M. KRONFELD

PARK UND GARTEN VON SCHÖNBRUNN

2.—4. Tausend.

166 Seiten (Amalthea-Bücherei, Bd. 35.) Mit 40 teils farbigen Abbild. Preis brosch. ö. K. 48.000 = Gm. 3.50, geb. ö. K 60.000 = Gm. 4.50.

»*Berliner Zeitung am Mittag*«, *Berlin:* »Eine erschöpfende Geschichte und Schilderung der prachtvollen Anlage. Besonderen Lobes ist die mustergültige Ausstattung des Buches mit teilweise noch unbekanntem Bildermaterial wert.«

»*Hamburger Fremdenblatt*«: In diesem Buche über den Schönbrunner Park und Garten, an dem sich die natürlichen und kulturellen Voraussetzungen für das Werden und Wachsen im einzelnen nachweisen lassen, ist eine Biographie gegeben. Der Verfasser läßt den Park vor uns erstehen und stellt damit den Geist und die Aufgaben Schönbrunns vor unsere Augen. Das Werk ist gut ausgestattet und mit wundervollem Bildschmuck versehen.«

»*Berliner Lokal-Anzeiger*«: »In zahlreichen sorgfältigen Einzeldarstellungen vermittelt uns Kronfeld das Vermächtnis der großartigen architektonischen Anlage Schönbrunns. Der Text wird von einer großen Anzahl wertvoller Abbildungen, darunter prächtigen Farbentafeln, unterstützt, die uns das alte Wien Maria Theresias mit seinem unbeschreiblichen Reiz vor Augen führen.«

AMALTHEA-VERLAG
ZENTRALE: WIEN, III., SEIDLGASSE 8

In unserem Verlage erschien von

KARL KOBALD

DIE ERDE

50 Seiten. Preis brosch. ö. K 16.000 = Gm. 1.—, geb. ö. K 24.000 = Gm. 1.80.

»*Deutsches Tagblatt*«, *Berlin:* »Die Gedichte Kobalds nehmen ein erstaunlich bedeutendes Niveau ein.«

KÜNSTLERFRÜHLING

Aus den Schriften eines Malers. Roman. 4. Tausend.

100 Seiten. Preis brosch. ö. K 20.000 = Gm. 1.40, geb. ö. K 30.000 = Gm. 2.40,

»*Deutsche Rundschau*«, *Berlin:* »... Ein freudiges Bekenntnis zum Glück und Schmerz der Leidenschaft, eine tapfere Bejahung des Lebens. Und das ist's, was uns jetzt nottut.«

SCHUBERT UND SCHWIND

Ein Wiener Biedermeierbuch. (Amalthea-Bücherei, Bd. 19)

3. Tausend

253 Seiten. 24 Illustrat. Preis geb. ö. K 58.000 = Gm. 4.—, Ganzleder ö. K 300.000 = Gm. 20.—, Halbleder oder Halbpergament ö. K 180.000 = Gm. 12.—. Siehe Amalthea-Bücherei und Luxusausgaben.

»*Zeitschrift für Bücherfreunde*«, *Leipzig:* »Das Werk läßt die Biedermeierzeit lebendig werden. Der Reiz des Buches wird durch wenig bekannte Gedichte, Briefe und Bilder aus dem Schubert-Schwind-Kreis erhöht.«

WIENS THEATRALISCHE SENDUNG

Sammlung (Theater und Kultur, Bd. 7)

Preis brosch. ö. K 10.000 = Gm. —.60.

ALT-WIENER MUSIKSTÄTTEN

Zweite Auflage mit 55 Bildern

Preis in Halbleinen geb. ö. K 68.000 = Gm. 5.—, brosch. ö. K 54.000 = Gm. 4.—.

»*Kunstwart*«, *München*: »Ein glückliches Buch, mit Liebe, Fleiß und großem Wissen dargestellt, rückt uns der Inhalt, der von Gluck bis Schubert reicht und die alte musikpflegende Gesellschaft Wiens in langer Reihe erstehen läßt, ganz besonders ans Herz.«

A M A L T H E A - V E R L A G

Z E N T R A L E: W I E N, I I I., S E I D L G A S S E 8

84-B26901

180 - 175

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01717 3465

11.f.6.24 c

IN DER SAMMLUNG

THEATER UND KULTUR

sind bisher folgende Bändchen erschienen:

1. *Hermann Bahr:* Burgtheater.
2. Ferdinand Raimunds Lebensdokumente, gesammelt von *Richard Smekal*, eingeleitet von Hugo von Hofmannsthal.
3. *Max Pirker:* Rund um die Zauberflöte.
4. *Erwin Rieger:* Offenbach und seine Wiener Schule.
5. *Erwin Rieger:* Phantasie über Don Juan.
6. *Egon Wellesz:* Der Beginn des musikalischen Barock und die Anfänge der Oper in Wien.
7. *Karl Kobald:* Wiens theatralische Sendung.
8. *Felix Trojan:* Das Theater an der Wien.
9. *Ernst Alker:* Philipp Hafner.

Preis per Band:
Geheftet ö. K 10.000·—, Gmk. 0·60,
gebunden ö. K 15.000·—, Gmk. 1·—

Diese Sammlung wird fortgesetzt

★

In jeder Buchhandlung erhältlich

AMALTHEA-VERLAG
ZÜRICH·WIEN·LEIPZIG